This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Dii615

302293421Q

1023

ASHMOLEAN LIBRARY, OXFORD
This book is to be returned on or before
the last date stamped below.

27 SEP 1988
20 JUL 1990
04 JAN 1994
16 FEB 1994
08 MAR 1994

Dii615

302293421Q

IMPRIMERIE E. J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

ÉTUDES

SUR LES

VASES PEINTS

PAR

J. DE WITTE

MEMBRE DE L'INSTITUT

(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.)

PARIS

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

55, RUE VIVIENNE

1865

Je viens de réunir les articles qui ont paru successivement dans la *Gazette des Beaux-Arts* depuis 1862, sous le titre de *Musée Napoléon III, collection Campana, les vases peints.*

Au mois de mai 1862, la collection du marquis Campana, acquise par l'Empereur, fut exposée au Palais de l'Industrie. Les directeurs de la *Gazette des Beaux-Arts* s'adressèrent à moi pour avoir quelques articles sur les vases peints de cette collection. On choisit des vases dans les diverses séries pour en faire faire des gravures et mettre sous les yeux du lecteur des spécimens variés. Ce fut là l'origine du petit travail que je publie aujourd'hui. Plus tard, quand, par décision de l'Empereur, la collection à laquelle avait été donné le nom de Musée Napoléon III fut transportée au Louvre, on me pria de continuer ces articles, de leur donner plus d'étendue, d'entrer dans quelques considérations générales, de parler de l'origine des vases peints, de leur fabrication, des travaux auxquels ces monuments ont donné lieu, etc. De là résulta un changement dans la direction de ces recherches qui, de particulières aux vases de la collection Campana, devinrent plus générales. Mais, comme je le disais au début de ces études, « la question particulière aux vases d'une « collection ou d'une localité devient celle de cette classe de monuments « tout entière. En parlant des vases de la collection Campana, on est « nécessairement amené à dire quelques mots de l'origine des vases, de « leur fabrication, des ouvrages qui en traitent; on ne peut pas passer « sous silence les questions qui se rattachent à l'usage auquel ces vases « pouvaient servir et à l'intention des peintures qui les décorent. »

On le voit, la collection Campana a été le prétexte de ces articles: mais, en définitive, j'ai tâché de donner un aperçu rapide de l'état actuel

des connaissances acquises sur l'art céramographique chez les Grecs. J'ai été obligé, par la nature du recueil dans lequel étaient publiées ces études, de laisser de côté les questions les plus ardues, et surtout tout ce qui se rapporte à l'épigraphie.

J'aurais désiré donner un plus grand nombre de gravures pour appuyer, par des exemples sensibles, les observations auxquelles j'étais amené; mais les bois avaient été préparés pour trois ou quatre articles sur les vases peints de la collection Campana, et on n'a pas jugé à propos d'en ajouter d'autres, si ce n'est la gravure du fameux vase des Bacchantes de Naples, p. 93. Plus les dessins sont multipliés, plus les études de ce genre gagnent en clarté, plus elles sont utiles aux artistes. L'histoire de l'ancienne poterie de M. Samuel Birch (*History of ancient pottery*, 2 vol. in-8°. London, 1858) est un manuel des plus précieux et peut être proposé pour modèle de ce genre d'ouvrages. On trouve dans ce livre non-seulement un grand nombre de bois, mais encore des planches lithographiées et coloriées, qui mettent le lecteur à même de se faire une idée de l'art céramographique à ses diverses périodes.

Le temps qui s'est écoulé entre l'impression du premier article sur les vases peints du Musée Napoléon III et la fin de ce travail a aussi nui à l'harmonie et à l'ensemble de ces recherches. On y trouvera des redites, des oublis, sans compter les erreurs inévitables qui ont échappé à l'auteur. Quelques additions et corrections m'ont paru nécessaires pour obvier aux plus graves omissions.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Page 9. — Les têtes de face sur les monnaies paraissent déjà à l'époque de Pharnabaze qui jouit d'un pouvoir très-étendu comme satrape de Perse, de 413 à 374 avant J.-C. Duc de Luynes, *Monnaies des Satrapies*, pl. I, nos 2 et 4. — Cf. Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 35. Comparez mon travail, p. 97.

Page 11. — On prétend que c'est par une erreur de Fauvel que l'on a attribué à Cimon, fils de Miltiade, le vase cinéraire conservé au Cabinet des médailles. Le fait est que ce vase fut découvert dans le tombeau *bisomum* ou à deux places situé sur le revers de la Colline du Musée, qu'une tradition sans aucun fondement solide appelle *tombeau de Cimon*, mais qui paraît postérieur au temps du héros athénien.

Page 12. — Les sujets funèbres, ai-je dit, à quelques rares exceptions près, appartiennent à la dernière période de l'art de peindre les vases. Il faut en excepter toutefois la classe si nombreuse des lécythus athéniens qui remontent à la plus belle époque de l'art chez les Grecs.

Page 20, ligne 2. — Supprimez ces mots : où l'on a reconnu qu'il n'y a rien de moins prouvé que les rapports des vases peints avec les mystères.

Page 31. — Lisez : Plusieurs vases à fond blanc ont aussi été trouvés en Étrurie. De ce nombre sont le cratère du Musée Grégorien où l'on voit la naissance de Bacchus, une coupe de la fabrique d'Euphronios au Musée de Berlin, quelques grandes coupes de la Pinacothèque de Munich, entre autres, celle où est figuré le combat d'Achille et de Penthésilée et celle où paraît Apollon venant au secours de Latone attaquée par Tityus, et enfin une très-belle coupe du Musée Napoléon III, dans l'intérieur de laquelle on voit Thésée qui lutte avec Procuste. A Munich, on conserve une autre coupe à fond blanc, trouvée à Égine où l'on a représenté l'enlèvement d'Europe. La coupe de la toilette d'Anésidora, autrefois de la collection de M. de Magnoncour, a été tirée, en 1828, des fouilles de Nola. *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 19. Une délicieuse coupe à fond blanc conservée au Musée britannique et trouvée à Camiros montre Aphrodite, Αφροδιτες, sur le cygne.

Page 44. — Le vase Dodwell ne peut guère avoir été fabriqué que vers la cinquantième olympiade, 580 ans avant notre ère. (Voir Samuel Birch, *History of ancient pottery*, vol. I, p. 264.)

Page 46. — L'hydrie sur laquelle est représenté Achille mort, couché sur un lit funèbre et pleuré par les Néréides, a été publiée, mais sans qu'on ait reconnu le véritable sujet, dans les *Annales de l'Institut archéologique*, tome XXXVI, pl. O. et P.

Page 46. — La *pyxis* portant la signature de *Charès* a été publiée dans l'*Archæologische Zeitung*, 1864, pl. CLXXXIV.

Le vase portant la signature de *Timonidas* a été publié dans le même recueil, 1863, pl. CLXXV.

Page 49. — La présence de vases de terre noire, de travail étrusque, vient d'être constatée dans les fouilles exécutées à Camiros par M. Salzmann. (Voir p. 122.)

Page 50. — Voir, sur les vases en forme de hutte ou de cabane, un travail de M. le duc de Blacas, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, tome XXVIII, p. 90-111.

Page 98. — M. Fr. Lenormant (*Monographie de la voie sacrée éleusinienne*, t. I, p. 393) donne l'explication suivante du magnifique vase publié par la commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg, pl. II, 1860 :

« L'omphalos placé sur le devant fournit, pensons-nous, la clef de la scène centrale. Il faut se souvenir de la tradition suivant laquelle l'omphalos était le tombeau d'Iacchus ou Dionysus Zagreus. C'est dans ce sens que nous l'entendons sur le vase de Kertch. Dans la suppliante nous voyons *Coré* assise auprès du tombeau de son fils et demandant à *Zeus* de le ressusciter. *Pallas* l'assiste, comme la déesse qui a préservé de la destruction la partie du corps de l'enfant divin où s'est concentrée sa vie et d'où sortira la force nécessaire à sa résurrection. Quant à Hermès, il est là comme psychopompe, non-seulement comme le dieu qui conduit les âmes dans l'empire d'Hadès, mais surtout comme celui qui, chaque année, en ramène Proserpine pour lui faire reprendre sa place dans l'Olympe; il rendra le même service au jeune Zagreus et le ramènera des demeures infernales sur l'ordre de son père... *Nicé* apportant la couronne est l'emblème de la victoire que Zeus va remporter sur les Titans, meurtriers de Zagreus. Quant au groupe de *Séléné* et de *Pan-Phosphoros*, il exprime l'idée de l'aube du jour qui va succéder à la nuit au moment où le jeune dieu renaîtra. L'assimilation des deux courses, diurne et annuelle, du soleil est constante dans les religions antiques. »

Page 106. — L'inscription imprimée en creux plutôt que gravée sur le vase de la collection Temple au Musée britannique paraît devoir être lue : Βασιλεως Πτολεμαιου Φιλοπατωρος. Les lettres sont très-mal venues à l'estampage, et la couverte verdâtre a rempli les creux. L'inscription, comme l'a reconnu d'ailleurs M. Fr. Lenormant, est très-difficile à lire; elle a été examinée tout récemment par MM. Newton, Franks, conservateurs du Musée britannique et par moi. La reine qui y est représentée comme Bonne Fortune serait Arsinoé, femme de Ptolémée IV Philopator, et le vase aurait été fabriqué entre les années 221 à 204.

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS

I

La céramique (κεραμεία), l'art du potier, a été connue de tous les peuples de l'antiquité. Les Grecs, qui avaient l'habitude d'attribuer les inventions utiles à leurs dieux ou du moins à des personnages héroïques de race divine, disaient que *Céramus* était fils de *Bacchus* et d'*Ariadne*[1], ou du *Tour à potier* (Τροχὸς) et de la *Terre*[2]. C'était de lui que le Céramique, quartier d'Athènes habité par les potiers, tirait son nom. Et pourquoi Bacchus était-il considéré comme le père du héros protecteur des potiers? C'était sans doute pour donner à entendre que l'on conservait le vin dans des vaisseaux de terre, que des coupes de terre servaient à porter aux lèvres la liqueur bachique.

Il y avait encore d'autres traditions sur les inventeurs de l'art du potier. Les uns attribuaient cette invention à l'Athénien Corœbus[3] ou au Corinthien Hyperbius[4], les autres en faisaient honneur aux Crétois, en nommant Talos, le neveu de Dédale[5].

1. Pausan., *Att.*, 3, 1. — *Pithos* (tonneau) est le nom d'un des compagnons de Bacchus. Nonn., *Dionys.*, xx, 127.
2. Critias, *ap.* Athen., I, p 28.
3. Pline, *Histoire naturelle*, vii. 56, 57.
4. Schol. *ad* Pindar. *Olymp.*, xiii. 27.
5. Diodor. Sicul., iv, 76.

Homère, en décrivant la danse d'Ariadne, parle de la roue du potier, et compare les mouvements cadencés des jeunes gens et des jeunes filles qui forment des ronds à la rapidité avec laquelle le potier fait tourner sa roue.

.....ὡς ὅτε τις τροχὸν ἁρμενον ἐν παλάμῃσιν
Ἑζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται.
(*Iliad.*, XVIII, 600.

La céramographie est l'art de peindre les vases de terre, d'y tracer des dessins, art bien ancien et que les peuples de l'Asie ont cultivé longtemps avant les Grecs. Des peintures égyptiennes de l'époque de Thoutmès III, et par conséquent antérieures à l'ère chrétienne d'environ quatorze siècles, montrent divers peuples qui viennent apporter des présents au roi. Parmi ces présents, on remarque plusieurs vases de diverses grandeurs dont les formes et les ornements ont été adoptés par les Grecs sept ou huit siècles plus tard, et n'ont jamais été employés par les Égyptiens[1].

D'autres peintures égyptiennes nous offrent l'image d'une fabrique de poteries[2]. Des vases peints montrent des potiers qui travaillent[3], des fours destinés à la cuisson des vases[4], des peintres occupés à décorer des monuments funéraires[5].

II

Que de questions se rattachent à l'étude de l'art de peindre les vases! Que de problèmes à résoudre quand on aborde l'examen de ces questions

1. Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. I, pl. IV à la fin du volume. — Voyez ce que dit de cette peinture mon savant ami, M. Adrien de Longpérier, *Notice des Antiquités assyriennes du Musée du Louvre*, 3e edition. Paris, 1854, p. 17.

2. Wilkinson, *loc. cit.*, t. III, p. 164. — Samuel Birch, *History of ancient pottery*. London, 1858. In-8°, t. I, p. 46.

3. Gerhard, *Festgedanken an Winckelmann*. Berlin, 1841, in-4°.—Samuel Birch, *loc. cit.*, t. I, p. 233.

4. Samuel Birch, *loc. cit.*, t. I, p. 249. — Otto Jahn, *Verhandlungen der Kön. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. T. III, 1854, pl. I et p. 27. — Comparez la grande lampe de la collection Durand, décrite dans mon *Catalogue* sous le n° 1777, et reproduite par la gravure dans la thèse latine publiée en 1838 par Ch. Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in convivio induxerit*.

5. Gerhard, *loc. cit.* — *Museum etruscum Gregorianum*, II, tab. XVI, 1.

complexes! Quels utiles enseignements à tirer des collections qui nous dévoilent l'origine, le progrès et la décadence de l'art! Quoique la science, en suivant une marche progressive incontestable, ait depuis quelques années soulevé bien des voiles, il reste encore des points sur lesquels on hésite. Les plus habiles reculent devant l'examen de certaines de ces questions et attendent avec prudence que de nouvelles découvertes dissipent les ténèbres.

En 1828 et 1829, les mémorables découvertes de Vulci, ville à peine connue dans l'histoire, ont changé la face de la science. Tous ceux qui se sont occupés de ces études connaissent le remarquable *Rapport* sur les découvertes de Vulci de M. le professeur Édouard Gerhard, de Berlin, l'un des hommes qui se sont placés à la tête de la science; ce travail, qui parut en 1831, fit la plus vive sensation dans le monde savant, et tous les archéologues qui sont venus après étudier les questions ardues qui se rattachent à l'origine des vases peints ont dû prendre pour base de leurs recherches le travail de M. Gerhard. Plus tard, les découvertes des antiquités de Ninive, les fouilles exécutées sur le sol et dans les environs de l'ancienne et opulente capitale de l'empire assyrien par MM. Botta, Flandin, Layard et Place, ont fourni des notions précieuses sur un art que l'on connaissait à peine: on a reconnu des rapports entre cet art et celui des Grecs, et dès lors tout un nouvel horizon s'est ouvert aux recherches.

Il semble hors de doute aujourd'hui que les Grecs, dès une époque très-reculée, ont cherché à imiter les vases de terre peinte que les Phéniciens transportaient par le commerce jusqu'aux extrémités de la terre, soit que ces poteries fussent des produits de leur industrie, soit qu'ils les tirassent d'autres contrées de l'Asie antérieure. Dès les temps d'Homère, on voit ces hardis navigateurs trafiquer de tous côtés et apporter aux Grecs des vases faits de métaux précieux. Achille propose, pour prix de la course aux funérailles de Patrocle, un vase d'argent que d'habiles artistes sidoniens avaient exécuté avec une rare perfection; les Phéniciens l'avaient apporté par mer et offert en don au roi Thoas[1]. Au dire de Strabon[2], ces intrépides commerçants dépassaient le détroit de Gadès, s'aventuraient sur l'Océan, et vendaient de la poterie jusque dans les îles Cassitérides ou Sorlingues. Le géographe Scylax[3] parle à son tour de

1. *Iliade*, XXIII, 740 et suiv.

2. *Géographie*, III, p. 175. — Cf. Adrien de Longpérier, *Notice sur les monuments antiques de l'Asie, nouvellement entrés au Musée du Louvre, lue à la Société asiatique, dans la séance du 12 juin 1854*, extrait du n° 15, 1855, du *Journal asiatique*, p. 13.

3. Page 54, éd. Hudson.

vases de terre de fabrique athénienne transportés et vendus en divers pays par les navigateurs phéniciens.

III

La question particulière aux vases d'une collection ou d'une localité devient celle de cette classe de monuments tout entière. En parlant des vases de la collection Campana, on est nécessairement amené à dire quelques mots de l'origine des vases, de leur fabrication, des ouvrages qui en traitent; on ne peut pas passer sous silence les questions qui se rattachent à l'usage auquel ces vases pouvaient servir et à l'intention des peintures qui les décorent.

De tous les monuments de l'antiquité, si l'on en excepte toutefois les monnaies ou médailles, les vases peints enrichis de figures ou d'ornements constituent la classe la plus nombreuse. En 1844, mon savant et regretté ami, M. Charles Lenormant, évaluait au moins à *cinquante mille* le nombre des vases peints successivement découverts depuis deux siècles; *vingt mille* environ de ces vases, ajoutait-il, ont pris place dans les collections publiques de l'Europe[1]. Dans les dix-huit années qui ont suivi la publication du premier volume de *l'Élite des monuments céramographiques*, le nombre des vases peints ne s'est pas notablement accru; on n'a signalé aucune découverte importante comme nombre, comparable à celle de la nécropole de Vulci. On peut donc évaluer tout au plus à *deux mille* le nombre des vases dont le domaine de la science s'est enrichi dans ces derniers temps.

Contraste étrange! si d'un côté cette classe de monuments est si nombreuse, de l'autre les écrivains de l'antiquité ont à peine parlé des vases peints. On trouve quelques mots sur ces sortes de poteries dans Aristophane[2], dans Pindare[3], dans Strabon[4], et peut-être dans Suétone[5]; en-

1. Voir l'*Introduction* placée en tête du premier volume de l'*Élite des monuments céramographiques*, p. VII. — M. Samuel Birch (*History of ancient pottery*, t. I, p. 209-210) fait l'énumération des vases qui existent dans les divers musées de l'Europe et dans un certain nombre de collections particulières, et arrive par ces calculs au chiffre approximatif de quinze mille vases seulement.

2. *Eccl.*, 996.

3. *Nem.*, X, 64, et Schol.

4. *Géograph.*, VIII, p. 382.

5. *Jul. Cæsar*, 81.

core ce dernier passage peut-il être contesté, par rapport aux inductions qu'on a prétendu en tirer. Il n'est pas certain, en effet, que l'historien ait voulu parler de vases de terre plutôt que de vases de métal. Le poëte Alcée[1] parle de petites coupes ou écuelles de diverses couleurs (κυλίχναι ποικίλαι), et quelques archéologues ont cherché une allusion aux vases peints dans un passage de Démosthène[2] où il est question de cassettes destinées à renfermer des vases à parfums (ἀλαβαστροθήκαι). Cette interprétation ne me semble pas pouvoir être acceptée.

Il ressort de ce qui précède que les auteurs anciens ne sont entrés dans aucun détail ni sur la fabrication des vases, ni sur les peintures qui les décorent, ni sur les divers usages auxquels ils pouvaient être destinés. Il aurait été si intéressant pour nous d'avoir quelques données sur ces questions, données contemporaines, fournies par des hommes qui avaient ces objets sous les yeux. Tout ce que nous savons, c'est que certains de ces vases étaient fabriqués pour être placés dans les tombeaux. Aristophane[3] dit expressément que les potiers athéniens décoraient de peintures les *lécythus* consacrés aux morts : Ὃς τοῖς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς ληκύθους. Évidemment il s'agit ici de ces élégants petits lécythus de terre peinte, enduits d'une couverte blanche et sur laquelle se détachent des figures dessinées au trait en noir ou en brun qu'on trouve fréquemment dans les tombeaux de l'Attique. Quelquefois les figures tracées sur les lécythus sont rehaussées de couleurs très-vives, et l'on connaît quelques grands vases de cette forme où la beauté des contours le dispute à la richesse des couleurs : tel est un magnifique vase trouvé à Salamine, aujourd'hui au Musée Britannique[4]. D'autres vases de terre, d'après le témoignage de Pindare[5], corroboré par celui de son scholiaste, étaient destinés à être donnés comme prix dans les jeux publics. Ce sont ces *amphores panathénaïques* que l'on a trouvées, les unes à Athènes même, les autres dans la Cyrénaïque, d'autres encore, en bien plus grand nombre, en Italie. La plus ancienne de ces amphores est le fameux vase Burgon, conservé au Musée Britannique, et qui porte l'inscription ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΝ (*sic*) ΑΘΛΟΝ ΕΙΜΙ (*Je suis le prix donné à Athènes*), tracée de droite à gauche[6]. Les vases de la Cyrénaïque portent tous des noms d'archontes éponymes d'Athènes, Nicocrate (333 avant J.-C.), Hégésias (324),

1. *Fragm.* 33, éd. Schneidewin.
2. *De falsa legatione*, p. 415, éd. Reiske.
3. *Loc. cit.*
4. Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, pl. VIII-XI.
5. *Loc. cit.*
6. Millingen, *Ancient unedited monuments*, pl. I, II and III.

Céphisodore (323), Archippus (321), Théophraste (313)[1]. Ces vases donnent par conséquent des dates bien déterminées.

IV

Pendant plus de deux siècles, les vases de terre peinte furent connus sous la dénomination inexacte de *vases étrusques*. Cette désignation est devenue vulgaire, et aujourd'hui encore on a beaucoup de peine à faire comprendre non-seulement aux gens du monde, mais même à des hommes qui ne sont pas restés étrangers aux études archéologiques, que cette appellation est erronée, qu'elle ne repose que sur une donnée sans la moindre valeur. Les premiers vases peints furent trouvés en Toscane, et de là le nom de *vases étrusques* qui leur est resté. Malgré la présence de sujets tous empruntés à la mythologie des Hellènes, malgré les inscriptions en langue grecque tracées dans le champ des peintures, on persistait à attribuer tous les vases peints sans exception à l'art des Étrusques. Winckelmann[2] fut le premier qui osa combattre ces assertions et restitua aux vases peints leur véritable patrie, leur véritable origine, sans cependant remonter à la source où les Grecs avaient cherché leurs inspirations artistiques.

Aujourd'hui, la science a reconnu d'une manière positive que les plus anciens de ces vases ont été fabriqués par les peuples de l'Orient ou ont été exécutés sous l'influence qu'exercèrent les arts de ces peuples sur l'esprit des Grecs. Le nombre le plus considérable des vases enrichis de dessins et de peintures a été produit par l'art hellénique, soit que ces vases aient été faits dans la Grèce continentale, dans les îles, en Sicile, soit qu'ils sortissent des fabriques de la Grande-Grèce ou de l'Étrurie. Et ce qui est à remarquer, c'est que les Romains, fidèles imitateurs des Grecs et si portés généralement à admirer l'art grec, n'ont jamais cherché à copier les vases peints, tandis que les Étrusques ont eu des fabriques de vases. Mais les véritables vases de travail étrusque sont les moins nombreux et les plus récents en date.

Partout où les Grecs ont porté leurs arts et leur civilisation, on découvre des vases peints. Ainsi, sur plusieurs points de l'Asie Mineure, nommément dans la Phénicie, sur le continent grec, dans les îles, en Cri-

1. Voyez Ch. Lenormant, *Revue archéologique*, t. V, p. 230, et t. VI, p. 57. — Samuel Birch, *History of ancient pottery*, t. II, p. 174.

2. *Histoire de l'art*, III, 3, 10 et suiv.

mée, en Afrique, en Sicile, en Italie depuis l'extrémité méridionale jusqu'à l'Adriatique, on a trouvé des vases peints, soit entiers, soit des fragments; on a rencontré des traces de ces monuments dans les *tumulus* de la plaine de Troie, à Rome même, à Alexandrie d'Égypte, et jusque dans le midi de la France.

V

Comme règle générale, on peut dire que les vases ont été fabriqués dans les pays mêmes où on les trouve habituellement; il faut toutefois

VASE DE NICOSTHÈNES

faire une large part à l'importation par le commerce. Plus on étudie ces questions, plus on s'aperçoit qu'il a dû exister des relations commerciales fréquentes et suivies entre les peuples de l'antiquité; les villes du littoral, en Italie comme ailleurs, ont dû recevoir des ouvrages de l'art asiatique par les navigateurs phéniciens, et c'est de ces dépôts établis sur les côtes que ces produits ont été portés dans l'intérieur des terres. On a

découvert et on découvre encore dans les nécropoles de l'Étrurie des vases de style et de fabrique toute différente. Je me contenterai de citer comme exemples de transport par le commerce quelques vases portant des noms de fabricants. Le vase de la fabrique de *Taléides*, ΤΑΛΕΙΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, anciennement connu[1], et faisant partie de la collection de M. Thomas Hope, à Londres, avait été trouvé en Sicile, et M. Henri Brunn, dans son excellent ouvrage sur les artistes de l'antiquité[2], donne la description de deux autres vases portant le même nom de fabricant, mais tous les deux trouvés à Vulci. Le précieux vase de la collection de M. le duc de Blacas, portant le nom de Nicosthènes, ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, avait été trouvé à Agrigente[3], et la collection Campana possède un nombre considérable de vases sur lesquels on lit la même signature, tous trouvés à Cære.

VI

L'âge des vases peints peut être fixé d'après le caractère et le style des peintures. On a encore d'autres moyens pour apprécier l'âge de ces monuments, par exemple la comparaison avec le style des médailles dont l'époque d'émission est connue. On obtient ainsi de très-bons résultats. Les rapprochements de cette nature tentés par un des meilleurs appréciateurs des œuvres d'art de l'antiquité[4] ont jeté un jour tout nouveau sur ces questions. Plus tard, M. Dupré, au moyen de la numismatique de Naxos en Sicile, a encore ajouté de nouvelles preuves à ce genre de critique[5]. La ville de Naxos fut fondée l'an I de la onzième olympiade, 736 ans avant J.-C.; elle fut détruite en 401 par Denys le tyran, et par conséquent elle eut environ 335 ans d'existence. On possède des mon-

1. Lanzi, *Dei vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*. Naples, 1804, in-4°, tav. III. — Millin, *Monum. inédits*, t. II, pl. II, III et IV, et *Vases peints*, t. II, pl. LXI.

2. *Geschichte der griechischen Künstler*, t. II, p. 735.

3. Panofka, *Musée Blacas*, pl. II et p. 11. — Voyez aussi mon travail sur les *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 484.

4. Ch. Lenormant, *Introduction à l'étude des vases peints*, dans le premier volume de l'*Élite des monuments céramographiques*.

5. Voir *Revue numismatique*, 1857, p. 1 et suiv.

naies de cette ville de plusieurs styles, et de la comparaison de ces types monétaires avec les peintures de certains vases, on arrive à déterminer l'âge de ces monuments. La destruction de la ville de Veïes, en 390 avant notre ère, donne des dates positives pour les monuments tirés des tombeaux de cette ville. La coupe sur laquelle figure le roi Arcésilas[1], qui régnait dans la Cyrénaïque vers la quatre-vingtième olympiade, fournit la date de 458 avant Jésus-Christ. Cette précieuse et célèbre coupe est conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale.

La présence ou l'absence de certaines lettres dans les inscriptions peut encore fournir des indications. Ainsi on a la date de l'archontat d'Euclide (olympiade 94, 2, 403 ans avant Jésus-Christ) pour l'admission de l'alphabet ionien avec les lettres longues Ħ et Ω.

L'arrivée de la colonie du Corinthien Démarate en Étrurie, vers l'an 655 (olympiade 31, 2), est encore une date qui peut servir à déterminer l'âge de peintures très-anciennes.

Plus tard, quand sur des vases du beau style on voit apparaître des têtes dessinées, soit de face, soit des trois quarts, on se reporte encore une fois aux médailles où les têtes de face ne paraissent que vers l'an 369 avant notre ère. Ce sont les médailles d'Alexandre, tyran de Pheræ[2], qui montrent pour la première fois ces têtes, répétées depuis sur les monnaies de Syracuse, de Crotone, de Rhodes, de Clazomène, etc., mais abandonnées bientôt après.

Avec ce que j'ai dit plus haut des amphores panathénaïques portant des noms d'archontes éponymes d'Athènes, on voit que les points de comparaison qui servent à fixer des dates ne manquent pas. Quoique ces dates soient rigoureusement exactes, il reste cependant encore bien des problèmes indécis, car évidemment, aux époques les plus florissantes de l'art, on a cherché à imiter des peintures plus anciennes, et les Grecs ont eu un goût très-prononcé pour l'*archaïsme*. Dès lors (et ceci n'est pas toujours facile), il s'agit de distinguer les peintures qui remontent aux époques primitives de l'art de celles qui ont été produites plus tard sous l'influence de ces idées d'imitation. C'est à une certaine habileté dans le tracé des contours, à la disposition étudiée des groupes, quelquefois aussi à l'exagération des défauts et des inexactitudes dans le dessin, qu'on reconnaîtra les ouvrages d'imitation des vases réellement fabriqués aux époques les plus reculées. Le secours des inscriptions est aussi un moyen pour arriver à discerner les œuvres d'imitation de celles qui les ont pré-

1. *Mon. inéd. de l'Institut archéologique*, t. I, pl. XLVII, A.—*Cat. Durand*, n° 422.
2. Duc de Luynes, *Annales de l'Institut archéologique*, t. XIII, p. 158.

cédées, ainsi que la qualité de la terre qu'on a employée et le degré de cuisson auquel le vase a été soumis.

VII

Les formes des vases sont très-variées; il y en a de simples et de compliquées. On connaît à peu près une centaine de formes principales. Je ne parle pas ici des variétés de chaque espèce de vases; il y a des différences dans l'espèce *amphore*, dans l'espèce *cratère*, comme dans les formes *œnochoé*, *canthare*, *aryballe*, *scyphus*, *cotyle*, etc., etc. Ces différences, ou nuances de forme, se remarquent dans le galbe, dans les anses, dans le pied, dans l'embouchure du vase, etc. Je ne parle pas non plus des *rhytons*, des vases en forme de tête, soit simple, soit double, des mille et une fantaisies que l'imagination des artistes produisait : vases en forme de figures d'hommes ou d'animaux, quadrupèdes, oiseaux, poissons, masques, figures grotesques, jambes, pieds, etc., etc. Ces sortes de vases, où les reliefs et la plastique sont combinés avec les couleurs, forment une classe à part.

Il y a des vases de plus d'un mètre et d'un mètre et demi de hauteur, comme il y en a qui n'ont que quatre ou cinq centimètres. Il y en a sans anses, comme également on en a à une, à deux, à trois, et même à un plus grand nombre d'anses. Les dessins et les peintures sont tracés sur le corps même du vase, quelquefois sur le col et sur le pied, ainsi que sur les anses; d'autres fois, mais rarement, le vase est entièrement noir, et il n'y a qu'une frise peinte et enrichie de sujets qui règne autour du col; les anses sont alors décorées de bordures de lierre et de palmettes. Les coupes, soit plates, soit élevées sur un pied, ont en général une forme élégante; ordinairement elles sont enrichies de sujets peints à l'extérieur comme à l'intérieur; cependant, cette règle souffre des exceptions, et on possède des coupes n'ayant qu'un médaillon placé à l'intérieur, tandis que l'extérieur est noir; il y a peu d'exemples de coupes n'ayant des peintures qu'à l'extérieur.

VIII

La poterie la plus grossière, les vases noirs, quelques vases peints, ont pu servir aux usages domestiques, mais le plus grand nombre ne

semblent avoir pu être destinés qu'à la décoration, soit des temples, soit des demeures particulières. Ce qui est hors de doute, c'est qu'on les trouve aujourd'hui dans les tombeaux, c'est que quelques-uns, mais en petit nombre, ont servi à renfermer la cendre des morts. Tel est un vase bien simple, à couverte noire, orné d'une guirlande de laurier, conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Ce vase, découvert dans un tombeau des environs d'Athènes par Fauvel, passe, avec toute sorte de probabilité, pour contenir les cendres de Cimon, fils de Miltiade.

La plupart des vases décorent les chambres sépulcrales; ils sont placés le long des murs et autour du mort étendu sur le lit funèbre, entre ses jambes, et souvent accrochés aux parois par des clous de bronze. Le nombre et la beauté des vases répondent au rang du personnage dont ils ornent la sépulture.

Plusieurs vases peuvent avoir été faits pour des destinations déterminées. De ce nombre sont les *amphores panathénaïques* dont j'ai déjà parlé, et dont la destination est indiquée par l'inscription bien connue : ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, *le prix donné à Athènes.* Ces vases ornés de peintures (παμποικίλαις), selon l'expression de Pindare[1], et remplis d'huile, produit des oliviers sacrés de Minerve, étaient décernés aux vainqueurs dans les fêtes nommées Panathénées[2].

D'autres vases étaient offerts en cadeau ; il existe toute une classe de vases auxquels, à cause des sujets dont ils sont décorés, on ne saurait refuser la destination de cadeaux de noces.

Ce qui prouve une fois de plus que la plupart des vases peints servaient uniquement de décoration, c'est qu'on en possède d'une dimension considérable qui, par leur poids et leur forme, devaient rester à la même place; d'autres n'ont même pas de fond, ils sont perforés d'un bout à l'autre, et par conséquent ne pouvaient rien contenir.

IX

Les peintures qui décorent les vases représentent presque toutes des scènes mythologiques empruntées aux croyances religieuses des Grecs. On y voit toutes les divinités de l'Olympe. Les sujets bachiques sont les plus nombreux; puis viennent les travaux d'Hercule; les scènes de la guerre de Troie forment aussi une série très-considérable. Les faits his-

1. *Nem.*, x, 64.
2. Schol. *ad* Aristophan. *Nub.*, 1005.

toriques proprement dits sont jusqu'à ce jour en bien petit nombre. Les cérémonies religieuses sont quelquefois figurées sur les vases; on y voit fréquemment les exercices du gymnase, des scènes de repas, des combats, ainsi que des sujets nuptiaux; la danse, la musique, le bain, l'armement des guerriers, la toilette des femmes, la chasse, la pêche, des

VASE CORINTHIEN

jeux, paraissent sur les vases. Il y a aussi quelques compositions empruntées aux pièces de théâtre. Mais en général les scènes de la vie civile ne forment qu'une série relativement peu nombreuse quand on la compare à celle des sujets mythologiques. Souvent même c'est faute d'en saisir le véritable sens qu'on écarte ces sortes de sujets de la série des représentations religieuses et mythologiques.

Quant aux sujets funèbres, à quelques rares exceptions près, tous appartiennent à la dernière période de l'art de peindre les vases. Il en est de même des nombreux vases à sujets mystiques, série si peu intéressante pour les études archéologiques et dont jusqu'à ce jour la science n'a pu tirer rien de satisfaisant. Les tombeaux de la Grande-Grèce ont fourni un nombre considérable de ces vases.

X

Les inscriptions tracées dans le champ des peintures offrent le plus grand intérêt sous le rapport de l'épigraphie. La plupart du temps, ces inscriptions sont écrites avec négligence : elles sont peintes en violet ou en blanc, ou bien gravées en creux (*graffiti*) à la pointe. Le plus grand nombre de ces inscriptions sont des noms de personnages mythologiques; on a aussi quelques noms historiques, comme ceux des rois *Crésus*[1], *Darius*[2], *Arcésilas*[3], des poëtes *Alcée*, *Sapho*, *Anacréon*, *Musée*, *Linus*[4]; des sentences, des acclamations, des dialogues, des alphabets, des noms de simples particuliers, des noms d'artistes, peintres ou fabricants de vases, etc. On connaît aujourd'hui de soixante-dix à quatre-vingts noms d'artistes. Quant aux inscriptions en langue et en caractères étrusques, elles sont rares ; on ne les trouve que sur des vases de travail véritablement étrusque, fabriqués à l'époque de la décadence de l'art en Étrurie. Les Étrusques ont imité les vases peints d'origine et de travail grec, et telle était l'influence qu'exerçait l'hellénisme dans les temps anciens, qu'à quelques exceptions près la plupart du temps les sujets traités par les Étrusques sont empruntés aux fables et aux traditions religieuses des Grecs, et surtout aux épisodes de la guerre de Troie. On rencontre pourtant des inscriptions étrusques gravées à la pointe (*graffiti*) sur des vases de travail grec, et sortis des fabriques de la Grande-Grèce. Mais ce sont évidemment des inscriptions ajoutées après coup, quand les vases étaient livrés au commerce.

XI

Ce ne fut guère que vers la fin du XVIIe siècle ou au commencement du siècle suivant que les vases peints fixèrent l'attention des savants. A

1. Au Musée du Louvre. *Mon. inéd. de l'Institut archéologique*, t. I, pl. LIV et LV. Cf. *Cat. Durand*, n° 421.

2. Au Musée de Naples. Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1857, pl. CIII.

3. Au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. *Mon. inéd. de l'Inst. archéologique*, t. I, pl. XLVII, A. Cf. *Cat. Durand*, n° 422.

4. Le vase représentant Alcée et Sapho est au Musée de Vienne. Millingen, *Ancient unedited monuments*, pl. XXXIII. — La coupe sur laquelle on lit le nom d'Anacréon est au Musée Britannique. *Cat. Durand*, n° 428. — La coupe sur laquelle on lit les noms de Musée et de Linus fait partie de la collection de vases du Musée Napoléon III, *Annales de l'Institut archéologique*, 1856, pl. XX.

la renaissance des lettres en Europe, on ne s'était occupé que des grands monuments d'architecture, des œuvres de sculpture et des médailles; mais, à quelques rares exceptions près, on s'était arrêté là, et l'étude de l'antiquité figurée ne s'était pas étendue plus loin. On négligeait les détails; on n'abordait pas l'examen de monuments que l'on devait considérer comme de moindre importance, de moindre valeur. La Chausse, dans le *Museum Romanum*, publié en 1690 et qui depuis eut plusieurs éditions, fit graver quelques vases de terre peinte. On en trouve également dans le *Trésor de Brandenbourg* de Laurent Beger[1].

Dempster[2], Philippe Buonaroti[3], Guarnacci[4], Gori[5], Passeri[6], dans les ouvrages qu'ils ont écrits sur les antiquités étrusques, sont les premiers érudits qui se soient occupés d'une manière spéciale des vases peints; ils les considèrent comme des produits de l'art étrusque. C'est aux impostures et aux ouvrages supposés par Annius de Viterbe qu'il faut remonter, si l'on veut saisir les premières traces de cet engouement pour les origines étrusques qui fascina pendant de longues années les antiquaires. Tout était étrusque aux yeux des savants qui les premiers eurent à examiner les produits de la céramographie, et cependant, à l'époque où ils émettaient cette opinion et la faisaient prévaloir, on savait d'une manière certaine qu'un grand nombre de ces produits avaient été découverts dans les tombeaux de l'Italie méridionale. Mais on cherchait l'explication de ce fait, qui semblait en contradiction avec les idées reçues, dans la domination exercée par les Étrusques sur toute la péninsule italique.

Une fois entré dans cette voie, on ne s'arrêta pas en si beau chemin, et, qui le croirait? il y eut des antiquaires italiens qui poussèrent si loin leur enthousiasme pour les Étrusques, qu'ils regardaient comme de travail étrusque le Laocoon et la famille de Niobé; Ficoroni fut de ce nombre[7].

En France, c'est surtout au comte de Caylus, zélé amateur d'antiquités, qu'on doit la connaissance des vases peints. Son recueil en sept volumes in-4°, commencé en 1752, contient un assez grand nombre de planches de vases. Avant Caylus, Dom Bernard de Montfaucon, dans son

1. *Thesaurus Brandenb.*, vol. III, imprimé en 1701.
2. *Etruria regalis*, 2 vol. in-fol., Florence, 1723.
3. *Explicationes et conjecturæ ad monumenta etrusca*, à la suite de l'ouvrage de Dempster.
4. *Origini italiche*, 3 vol. in-fol., Lucques, 1767.
5. *Museum etruscum*, 3 vol. in-fol., Florence, 1737.
6. *Picturæ Etruscorum in vasculis*, 3 vol. in-fol., Rome, 1767.
7. Voir Guarnacci, *Origini italiche*, t. II, p. 41 et 334.

Antiquité expliquée[1], avait signalé ces précieux monuments à l'attention du public. Du reste, en France, on ne faisait que suivre les antiquaires italiens; le système erroné qui avait pris naissance au delà des monts n'était pas même examiné, et il ne pouvait guère en être autrement; l'*étruscomanie* dominait partout et sans conteste; on l'acceptait comme un fait qui n'avait aucunement besoin d'être ni démontré ni discuté.

VASE GREC REPRÉSENTANT APOLLON ET TITYUS

Les gravures de ces premiers recueils sont exécutées d'une façon pitoyable; elles ne donnent aucune idée ni du style ni du caractère des peintures antiques; ce sont d'informes dessins faits sans goût, sans habileté. On semble ne pas s'être soucié le moins du monde de faire apprécier le mérite artistique ou archéologique des monuments qu'on reproduisait par la gravure.

1. T. III, i, p. 142, et Supplément, t. III, p. 69.

XII

Cependant Winckelmann écrivait son *Histoire de l'art chez les anciens*, étudiait les monuments originaux sans idées préconçues, et, joignant à une vaste érudition des connaissances sur les arts du dessin, posait les bases de la saine critique, sans s'arrêter aux systèmes de ses devanciers. Répudiant les explications pleines d'erreurs en vogue à cette époque, il restitua aux monuments antiques leur véritable signification. On avait cherché jusque-là dans l'histoire de la Grèce et de Rome des faits pour expliquer toutes les compositions, tous les sujets traités par les artistes anciens, sans tenir compte de la nature des monuments. Winckelmann comprit combien ces idées sur l'antiquité figurée étaient fausses et manquaient de base. Les faits historiques, les personnages qui ont joué un rôle dans l'histoire ne sont que rarement et exceptionnellement représentés dans les monuments. La plupart du temps, c'est aux traditions religieuses et mythologiques qu'il faut recourir pour interpréter les scènes traitées et constamment reproduites d'âge en âge par les sculpteurs et par les peintres. L'illustre archéologue allemand porta le flambeau de la critique dans ces difficiles questions; ses *Monuments inédits*[1] témoignent de la pénétration de son jugement et des luttes qu'il eut à soutenir pour faire triompher un système qui ne tendait à rien moins qu'à renverser l'édifice laborieusement élevé par les érudits italiens. Il reconnut aussi à quel art appartenaient les vases peints, et, rejetant les prétentions patriotiques des antiquaires imbus de préjugés, il démontra que c'était aux Grecs que revenaient de droit la suprématie et la priorité en ce qui concerne les arts du dessin, et que l'hellénisme avait laissé une empreinte visible de son génie et de son caractère sur les produits de la céramographie. Il fit voir également que les sculptures de style archaïque, que l'on s'accordait à regarder comme des ouvrages incontestablement étrusques, appartenaient à l'art grec ancien, non qu'il niât l'habileté des Étrusques quant à la fonte et au travail des métaux, et particulièrement du bronze, fait qui est attesté par des témoignages antiques. Les bronzes étrusques avaient déjà une grande réputation et étaient recherchés en Grèce à l'époque de la guerre du Péloponnèse[2].

Tout en restituant aux vases peints leur véritable origine, les gra-

1. Deux volumes in-folio, Rome, 1767.
2. Pherecrat., *ap.* Athen., xv, p. 700, C.

vures publiées par Winckelmann ne valent guère mieux que celles qui avaient paru avant lui[1].

L'*Histoire de l'art* de Winckelmann porte la date de 1763. Quelques années auparavant, Mazochi[2] avait reconnu des inscriptions grecques sur des vases découverts en Sicile et dans la Grande-Grèce, et la vue de ces inscriptions avait été pour ce savant une véritable révélation ; aussi n'hésita-t-il pas un instant pour affirmer que ces vases avaient été fabriqués évidemment par des Grecs, et non par les Étrusques.

XIII

Écrire l'histoire des travaux faits par les modernes sur les vases peints, discuter et examiner les opinions diverses émises sur les questions d'origine, de provenance, de fabrique, d'âge, de style, ce serait dépasser les bornes d'un article ; l'examen détaillé de ces questions complexes et souvent embarrassantes exigerait un livre. Dans l'Introduction à l'étude des vases peints, placée en tête de l'*Élite des monuments céramographiques*, Charles Lenormant avait entrepris de tracer cette histoire qu'il n'a fait qu'effleurer ; ce travail n'a jamais été terminé. Ici nous ne pouvons guère entrer dans de grands détails ni dans des développements étendus sur ces questions ; notre tâche doit se borner à présenter quelques vues générales qui donneront un aperçu de l'immense développement que les études archéologiques ont pris depuis le commencement du XIXe siècle.

Le chevalier W. Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples de 1764 à 1800, était un amateur ardent et passionné qui recherchait avec soin les monuments de l'art ancien. Il forma successivement deux grandes collections de vases peints. La première, qui aujourd'hui fait partie du Musée Britannique, fut publiée en quatre volumes in-folio, en 1766, par Hugues d'Hancarville[3]. Ce livre, exécuté avec beaucoup de luxe, mais sans goût, contient des recherches étendues et même prolixes sur l'art des anciens ; toutes les planches sont gravées d'une manière uniforme (on dirait que les dessins ont été calqués sur des patrons dus à une

1. Voir les *Monumenti inediti*, Rome, 1767.

2. *Commentarii in tab. heracl.*, 1 vol. in-fol., Naples, 1754, p. 137 et 551.

3. *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton.*—Cette collection a été republiée à Paris et gravée par David en 1785, 5 vol. in-4°.

seule main). Ces planches sont coloriées presque toutes de même et avec des teintes qui ne rendent aucunement l'aspect des vases antiques. Il semblerait, du reste, qu'on n'a cherché qu'à produire des gravures à effet sans prétendre à l'exactitude et à la fidélité.

Le recueil de la première collection de Hamilton établit comme une transition entre les informes gravures des Passeri, des Caylus, des Gori et des autres érudits qui les premiers se sont occupés des vases peints, et les ouvrages parus peu de temps après, et où l'on passa d'une grande négligence à une exagération d'un tout autre genre.

Jusque-là, on avait semblé professer un profond dédain pour les *potiers* prétendus *étrusques*. L'éditeur des quatre volumes de la première collection de Hamilton, tout en parlant des arts du dessin chez les Grecs, de la grande habileté des artistes grecs, de la beauté sans pareille de leurs ouvrages, tout en étalant un luxe de vignettes et de gravures rehaussées de couleurs, n'avait pas réussi à exciter l'admiration des artistes. Maintenant qu'il était à peu près généralement admis que les vases peints avaient été fabriqués par les Grecs, ou du moins sous l'influence directe de ce peuple; maintenant qu'on considérait les produits de la céramographie comme se rattachant à la source la plus pure de l'art, on s'exagéra le mérite de ces sortes de peintures, et on voulut à toute force y trouver des modèles parfaits sous le rapport du dessin. Avec ces préoccupations on vit partout des chefs-d'œuvre, et l'on ne chercha, d'après les idées qu'on s'était faites sur le beau, qu'à embellir les dessins destinés à reproduire les compositions tirées des vases. Les profils des têtes, les mains, les pieds furent dessinés avec une correction qu'on ne rencontre guère dans les peintures originales. A voir les premières gravures de vases, on était porté à prendre en pitié la maladresse et l'inhabileté des graveurs; tout y était également et uniformément laid et d'un aspect désagréable. Maintenant on tombait dans un autre écueil : à force de raffinements, l'artiste moderne ne montrait que sa manière de dessiner, sans avoir le moindre égard ni au style ni à l'âge des peintures. Tout devenait encore une fois uniforme; les dessins étaient maniérés, d'un effet en général gracieux, ou du moins avec la prétention de produire cet effet, mais on était loin du sentiment antique. Tischbein, l'éditeur de la seconde collection de Hamilton[1], et son élève Clener, qui grava les

1. La première édition en anglais, publiée à Naples, quatre volumes in-folio, porte la date de 1791 ; la seconde a été imprimée à Florence, en 1800; la troisième a été faite à Paris, en 1803. L'auteur du texte explicatif des trois premiers volumes est Italinski ; les explications des planches du quatrième ont été données par Fontani. Un cinquième volume avait été préparé, mais n'a jamais vu le jour; les cuivres de ce cinquième

planches du grand recueil de Millin, publié par Dubois Maisonneuve[1], poussèrent cette exagération à ses dernières limites. Le même reproche, quoique à un moindre degré, peut être adressé aux planches du recueil du comte Alexandre de Laborde, gravées par le même Clener[2].

Un ouvrage court, mais substantiel, de Lanzi (*De' Vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*), parut en 1806 et fit époque dans la suite de ces recherches. « Les érudits qui ont postérieurement traité la même question, dit Ch. Lenormant[3], n'ont ajouté que peu de choses aux déductions ingénieuses, aux raisonnements solides qui distinguent l'opuscule de Lanzi. » Quoique Toscan lui-même, l'auteur sut se garantir des préjugés de ses compatriotes, et déclara que s'il y avait des vases véritablement étrusques, d'autres en bien plus grand nombre étaient certainement et indubitablement grecs.

Le système exclusivement étrusque était abandonné; mais tout en cherchant des explications dans les mythes, dans les traditions religieuses, dans les faits héroïques chantés par les poëtes, ainsi que dans les usages de la vie privée et familière des Grecs, on tomba dans une autre erreur. On crut que l'immense majorité des peintures qui décorent les vases se rapportait aux mystères, et moins on savait des mystères, moins les scènes figurées sur les vases se prêtaient à une explication facile, plus on s'attacha à cette idée, plus on donna un libre cours à des hypothèses sans fondement. Le Génie des mystères, personnage auquel on a donné plus tard le nom de Génie hermaphrodite, joue un grand rôle dans ces interprétations. Millin, et surtout Bœttiger[4], furent les premiers qui se lancèrent dans cette voie aventureuse et inventèrent tout un sys-

volume se trouvent à la librairie Cotta, à Stuttgard. — La seconde collection de vases de Hamilton périt en partie dans un naufrage; ce qui en fut sauvé fut acquis par Thomas Hope, dont la collection a été vendue aux enchères à Londres en 1849. Voir *Archäologische Zeitung*, 1849, *Anzeiger*, p. 97.

1. *Peintures des vases antiques, vulgairement appelés étrusques, tirées de différentes collections*, 2 vol. in-fol., Paris, 1808-1810. — On trouve aussi des reproductions de vases peints dans plusieurs autres ouvrages de Millin, tels que ses *Monuments inédits*, ses *Tombeaux de Canosa*, son *Orestéide*, sa *Galerie mythologique*, etc.

2. *Vases du comte de Lamberg*, 2 vol. in-fol., Paris, 1813-1824. — Une grande partie de cette collection se trouve depuis 1814 en Autriche, au Musée impérial et royal de Vienne.

3. *Introduction à l'étude des vases peints*, p. IX.

4. *Vasengemälde*, in-8°, Weimar und Magdebourg, 1797-1800. — *Ideen zur Archäologie der Malerei*, in-8°, Dresde, 1811. — Voir aussi Christie, *Disquisitions upon the painted Greek vases and their probable connection with the shows of the Eleusinian and other mysteries*, in-4°, London, 1806 et 1825.

tème, toute une doctrine qui n'est à vrai dire qu'un tissu de rêveries. Encore aujourd'hui où cet édifice s'est écroulé, où l'on a reconnu qu'il n'y a rien de moins prouvé que les rapports des vases peints avec les mystères, on a de la peine à se soustraire à certaines suppositions introduites dans la science, et on continue de désigner sous le nom de sujets mystiques une classe nombreuse de peintures qui font le désespoir des interprètes.

Je ne m'étendrai pas ici sur les autres systèmes qui ont été proposés pour expliquer les peintures des vases. On a prétendu que les vases avaient été offerts en don aux personnes dans les tombeaux desquelles on les a trouvés, et que les sujets qui y sont représentés étaient en relation avec les circonstances qui avaient donné lieu à ces présents et avec les personnes qui les avaient faits ou reçus. Mais ces explications n'ont rien de solide; ce sont de simples hypothèses, et rien de plus. Les sarcophages de marbre chez les Romains, ordinairement sculptés d'avance et vendus aux familles pour y mettre le corps d'un de leurs membres, ne sont, pas plus que les vases peints, décorés de sujets en relation directe avec les circonstances particulières de la vie, avec les mœurs et les habitudes du personnage qui y a reçu la sépulture.

Il fallut le goût, le tact exquis de James Millingen pour donner au public une connaissance exacte des vases peints, et faire apprécier comme il convient leur mérite, tant au point de vue archéologique qu'à celui de l'art. Les ouvrages publiés par le savant Anglais furent les premiers où, à côté d'explications sobres et consciencieuses, basées sur des textes anciens, on trouve des planches exécutées avec soin et où le sentiment de l'antique est respecté, où le caractère vrai et réel des compositions est fidèlement conservé [1].

Ennio Quirino Visconti, l'illustre auteur du *Musée Pie-Clémentin*, s'est aussi occupé des vases peints, et ce qu'il a écrit sur cette matière fait regretter qu'il n'ait pas traité les questions qui se rattachent à cette classe de monuments dans un ouvrage spécial. Visconti a seulement fait quelques articles détachés [2].

1. *Peintures antiques et inédites de vases grecs, tirées de diverses collections*, in-fol., Rome, 1813. — *Peintures antiques de la collection de vases grecs de sir John Coghil*, in-fol., Rome, 1817. — *Ancient unedited monuments principally of grecian art*, in-4°, London, 1822.

2. Voir le *Museo Pio-Clementino* et les *Opere varie*, recueil en 4 vol. in-8°, publié à Milan en 1827 par les soins de Labus.

XIV

Je passe sous silence plusieurs recueils de vases plus ou moins considérables publiés au commencement du XIXe siècle, pour arriver à l'époque des mémorables découvertes qui eurent une si grande et si heureuse influence sur les recherches et les travaux de notre temps. L'étude des vases peints prit une direction toute nouvelle, entra dans des voies inconnues jusqu'alors par la découverte, en 1828, d'une vaste nécropole en Étrurie, près de Ponte della Badia, l'antique *Volci* ou *Vulci*. Les fouilles, entreprises d'abord par Dorow, continuées sur une plus vaste échelle par Candelori, Fossati, associé avec Campanari, Feoli, et surtout par Lucien Bonaparte, prince de Canino, produisirent un nombre si considérable de vases peints d'une beauté merveilleuse et souvent couverts d'inscriptions, que cette découverte fit une véritable révolution dans les études archéologiques. J'ai déjà parlé du remarquable *Rapport* de M. Éd. Gerhard sur les vases de Vulci[1]. L'ouvrage de l'illustre professeur allemand renferme des aperçus complets, exacts et précis; il rendit un service signalé à la science, car l'auteur y pose les bases des recherches qui devaient suivre. Ce fut un avantage inappréciable que les découvertes de Vulci aient été examinées dès le principe avec intelligence, et que les circonstances qui s'y rattachent aient pu être constatées d'une manière scientifique.

En présence d'un fait aussi extraordinaire que la découverte de plusieurs milliers de vases peints dans une localité de peu d'importance, et qui à peine est mentionnée dans l'histoire[2], on devait s'attendre à toutes sortes de systèmes, à toutes sortes d'hypothèses. On était en pleine Étrurie, on y trouvait des vases réputés grecs, et cependant pas le moindre témoignage historique ne permettait de songer à l'existence d'une colonie grecque établie dans cette ville étrusque. Les uns croyaient à une fabrication locale, les autres étaient portés à admettre l'importation par le commerce extérieur. On pouvait s'attendre à un retour vers l'*étruscomanie* du XVIIIe siècle; et, en effet, ce retour eut lieu. Un homme important par son nom et par son rang se chargea de ranimer les fantômes depuis longtemps disparus de la fabuleuse antiquité attribuée à la civilisation

1. Rome, 1831, in-8°.

2. Le triomphe du consul T. Coruncanius sur les habitants de Vulci (*Vulcientes*), en l'an 473 de Rome, est mentionné dans les Fastes du Capitole. Voir Gruter, *Corp. inscr.*, p. CCXCVI.— Gerhard, *Rapp. Volcente*, not. 961.

étrusque, et de son antériorité à la civilisation grecque. Mais les rêveries du prince de Canino[1], les idées personnelles d'Amati[2], les fantaisies de Carlo Fea[3], qui voulait que les vases eussent tous été fabriqués en Étrurie et transportés ensuite par le commerce dans la Grande-Grèce et ailleurs, tous ces systèmes auxquels manquait le sentiment de la critique s'évanouirent presque au moment même où ils virent le jour. Pour tous les hommes sérieux, les nombreux vases déterrés à Vulci et dans les localités voisines restèrent incontestablement aux arts de la Grèce, directement exercés par les Hellènes, et si aujourd'hui il y a quelque chose à réformer dans le jugement porté par les archéologues éminents de l'époque, c'est par rapport à l'origine des vases peints. Les arts que le génie grec sut développer et porter à la plus haute perfection étaient venus de l'Orient; la céramographie semble également avoir pris naissance dans les mêmes contrées; mais à l'époque où eurent lieu les grandes découvertes de l'Étrurie on se doutait à peine de cette origine, car c'est seulement depuis quelques années qu'on a commencé à l'entrevoir, lorsque les monuments de l'Assyrie ont été apportés et connus en Europe.

Le mouvement intellectuel et scientifique provoqué par les découvertes de Vulci donna lieu à la publication d'un grand nombre d'ouvrages et à la fondation de plusieurs recueils périodiques. Je n'ai pas la prétention de donner ici une liste bibliographique complète de tous les ouvrages qui ont vu le jour depuis une trentaine d'années, de parler de tous les travaux faits sur cette matière, et de rappeler les contestations et les discussions auxquelles ont pris part les savants les plus en renom, Creuzer, M. Bœckh, K. Ott. Müller, Thiersch, M. Welcker, M. Gerhard, Panofka, Bunsen, en Allemagne; Millingen, en Angleterre; Raoul Rochette, Charles Lenormant, M. le duc de Luynes, en France; Bröndsted, en Danemark; Micali, Carlo Fea, en Italie, etc., etc. J'ai été témoin de ces luttes; j'y ai pris part moi-même. Il en est résulté des faits d'une haute importance, et, grâce à ces discussions, la science a fait d'immenses progrès. C'est

1. *Catalogo di scelte antichità etrusche trovate negli scavi del principe di Canino,* in-4°, Viterbe, 1829. — *Muséum étrusque de Lucien Bonaparte, prince de Canino, vases peints avec inscriptions,* in-4°, Viterbe, 1829.

2. *Osservazioni sui vasi etruschi o italo-greci recentemente scoperti* (Giornale Arcadico di Roma, 1829 e 1830.) — Cf. *Bulletin de l'Institut archéologique,* 1830, p. 182.

3. *Storia dei vasi fittili dipinti che da quattro anni fa si trovano nello Stato ecclesiastico, in quella parte ch' è dell' antica Etruria, colla relazione della Colonia Lidia che li fece per più secoli prima del dominio dei Romani,* Roma, 1832.

aujourd'hui que l'on peut apprécier les services que ces travaux ont rendus; les questions les plus difficiles s'éclaircissent de jour en jour, et s'il est permis de dire quelque chose de positif sur ces matières naguère encore si obscures, c'est grâce aux nombreux travaux de nos devanciers immédiats et de nos contemporains.

Quand il s'agit des fortes études archéologiques de ce siècle, il est juste de nommer en premier lieu l'Institut de correspondance archéologique fondé à Rome, en 1829, par quelques savants allemands, qui bientôt prirent place parmi les maîtres de la science. Les publications de l'Institut archéologique embrassent les monuments de tous les peuples de l'ancien monde, et particulièrement les monuments classiques des Grecs et des Romains. Fondé au moment même où les découvertes de Vulci tenaient en éveil les savants de tous les pays, il est tout naturel que les fondateurs aient accordé une attention particulière aux vases peints dont l'étude offrait tant d'attraits, tant de problèmes à résoudre. Aussi tous les vases les plus importants sortis des fouilles nouvelles furent-ils signalés ou reproduits successivement dans ce vaste répertoire de la science archéologique. Plusieurs vases de la collection Campana ont été publiés dans les *Monuments inédits* et ont été l'objet de dissertations insérées dans les *Annales*.

A côté de ces publications dues à l'activité des directeurs de l'Institut de correspondance archéologique et au concours de leurs collaborateurs, il faut placer les ouvrages de MM. Éd. Gerhard[1], Th. Panofka[2], le duc de Luynes[3] et Raoul Rochette[4], et enfin le recueil entrepris par Ch. Lenormant et par moi sous le titre d'*Élite des monuments céramogra-*

1. *Antike Bildwerke,* in-fol., Stuttgart und Tübingen, 1827-1839. — *Auserlesene griechische Vasenbilder,* 4 vol. in-4°, Berlin, 1840-1858. — *Griechische und Etruskische Trinkschalen des Königl. Museums zu Berlin,* in-fol., Berlin, 1840. — *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königl. Museums,* in-fol., Berlin, 1843. — *Apulische Vasenbilder des Königl. Museums,* gr. in-fol., Berlin, 1845. — *Trinkschalen und Gefässe des Königl. Museums und anderer Sammlungen,* 2 vol. in-fol., Berlin, 1848 und 1850. — Outre ces grands recueils, M. Gerhard a fondé, en 1843, la Gazette archéologique de Berlin, *Archäologische Zeitung,* qui compte aujourd'hui vingt années d'existence, et qui est certainement la plus belle et la plus savante publication périodique consacrée à la science archéologique.

2. *Musée Blacas,* 4 livraisons in-fol., Paris, 1830 et 1833. — *Antiques du Cabinet du comte de Pourtalès-Gorgier,* in-fol., Paris, 1834.

3. *Description de quelques vases peints, étrusques, italiotes, siciliens et grecs,* in-fol., Paris, 1840.

4. *Monuments inédits d'antiquité grecque, étrusque et romaine,* in-fol., Paris, 1833.

phiques[1]. D'autres ouvrages importants sont ceux de Micali[2], d'Inghirami[3], de M. Roulez[4], du baron de Stackelberg[5], de M. Samuel Birch[6], et enfin de M. Jules Minervini[7], le digne successeur de Fr. Avellino comme directeur du *Bulletin archéologique de Naples*[8]. Le *Museum Etruscum Gregorianum*, publié à Rome, en 1842, par ordre du gouvernement pontifical, en deux volumes in-folio dont un est consacré entièrement aux vases peints, est un recueil très-important; malheureusement, il n'offre que des gravures, sous une forme réduite, des magnifiques vases conservés au Vatican. Le texte, rédigé par M. Achille Gennarelli, avec l'aide du Père Marchi, n'est qu'un simple texte descriptif.

XV

Maintenant que j'ai indiqué les grands recueils de vases, enrichis de nombreuses planches, ouvrages de luxe, et par conséquent d'un prix élevé et d'un accès difficile, il me reste à dire un mot des catalogues raisonnés de plusieurs musées publics et de quelques collections particulières. Ces catalogues ont été très-utiles pour faire connaître aux savants les richesses conservées dans les collections des grandes capitales de l'Europe, et faire apprécier l'importance et le mérite des vases qui n'ont pas été reproduits par la gravure. Souvent à ces catalogues on a joint des planches dans lesquelles on a donné les formes des vases et des *fac-simile* des inscriptions tracées dans le champ des peintures ou sous les pieds des vases, et ce secours est inappréciable au point de vue de la paléographie.

1. Quatre volumes in-4°, Paris, 1844-1861.

2. Les quatre Atlas de Micali (*Monumenti inediti*), publiés à Florence en 1810, 1821, 1833 et 1844.

3. *Monumenti etruschi o di etrusco nome*, 10 vol. in-4°, Fiesole, 1821 et années suivantes.—*Etrusco museo Chiusino*, 2 vol. in-4°, Fiesole, 1833.—*Vasi fittili*, 4 vol. in-4°, Fiesole, 1835.

4. *Choix de vases peints du Musée d'antiquités de Leyde*, in-fol., Gand, 1854.

5. *Die Gräber der Hellenen*, in-fol., Berlin, 1837.

6. *History of ancient pottery*, 2 vol. in-8°, London, 1858.

7. *Monumenti antichi inediti posseduti da R. Barone*, in-4°, Napoli, 1852.

8. *Bulletino archeologico Napolitano*. La première série, publiée par Fr. Avellino, compte six années, de 1843 à 1848. — La nouvelle série, commencée en 1853 par le P. R. Garrucci et M. Jules Minervini, a duré huit ans, jusqu'en 1860. A partir de 1861, le recueil se publie sous le titre de *Bulletino archeologico italiano*.

Un des plus intéressants de ces catalogues et des plus récents en date est celui de la collection rassemblée à la Pinacothèque de Munich, publié par M. Otto Jahn en 1854[1], et où la description des vases est précédée d'une introduction historique très-détaillée, la plus complète qui ait paru jusqu'à ce jour, mais dont les conclusions ne sauraient être acceptées. Ressuscitant le système de Gustave Kramer[2], qui prétendait que tous les vases peints, à figures noires comme à figures rouges, avaient été fabriqués à Athènes et avaient ensuite été portés par le commerce sur tous les points de l'ancien monde où on les découvre aujourd'hui, M. Jahn laisse aux Doriens et à la fabrique de Corinthe les vases de style primitif, et n'admet ensuite de fabriques locales que pour les vases de la décadence qu'on trouve en Apulie et en Lucanie, et pour les vases imités des Grecs par les Étrusques. On a depuis longtemps démontré combien ce système est insoutenable, car il ne conduirait à rien moins qu'à attribuer à Athènes la production de tous les ouvrages d'art des temps anciens. Athènes aurait été le seul atelier où les artistes de l'antiquité eussent travaillé. En effet, l'influence de l'Attique ne se révèle-t-elle que sur les vases peints, et ne retrouve-t-on pas cette même influence sur une foule d'autres monuments de matière et de nature toutes différentes?

Je citerai encore ici les catalogues du musée Bourbon de Naples par MM. Éd. Gerhard et Th. Panofka[3], du Musée Royal de Berlin par M. Éd. Gerhard[4], du Musée Britannique[5], les catalogues rédigés par Panofka[6], par Bröndsted[7], par Secondiano Campanari[8], par M. Jules Minervini[9], et

1. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs, in der Pinakothek zu München,* in-8°, München, 1854.

2. *Ueber den Styl und die Herkunft der bemahlten griechischen Thongefässe,* in-8°, Berlin, 1837.

3. *Neapels antike Bildwerke,* in-8°, Stuttgart und Tübingen, 1828.

4. *Berlin's antike Bildwerke,* in-8°, Berlin, 1835, avec plusieurs suppléments publiés dans les années suivantes.

5. *A Catalogue of the Greek and Etruscan vases, in the British Museum,* in-8°, London, 1851. Il n'a paru que la première partie de ce catalogue, qui est très-bien fait.

6. *Il Museo Bartoldiano,* in-8°, Berlin, 1827.

7. *A brief description of thirty-two ancient greek painted vases, lately found in excavations made at Vulci, in the roman territory, by M. Campanari,* in-8°, London, 1832.

8. *Antichi vasi depinti della collezioni Feoli,* in-8°, Roma, 1837.

9. *Descrizione di alcuni vasi fittili antichi della collezione Jatta in Ruvo,* in-8°, Napoli, 1846.

enfin, s'il m'est permis de citer ici mes propres travaux, ceux que j'ai publiés moi-même sur ces matières[1].

Quant aux vases de la collection Campana, je l'ai déjà dit, plusieurs des plus remarquables ont été publiés par l'Institut archéologique. Les fouilles entreprises par le marquis Campana ont été l'objet de plusieurs articles insérés dans le *Bulletin* de cet Institut; j'aurai occasion de revenir plus d'une fois, dans la suite de ce travail, à ces articles et à ces gravures.

XVI

L'art du potier ou la céramique se divise, comme tous les autres arts, en deux parties bien distinctes : celle qui est purement mécanique, et celle qui dépend du goût et du savoir-faire de l'artiste[2].

Dans la première partie sont compris tous les éléments de la préparation.

La plupart du temps, l'argile dont sont formés les vases est d'une grande finesse et préparée avec soin; sa couleur est d'un rouge plus ou moins vif, suivant le degré de cuisson auquel le vase a été soumis. La pâte est tendre et se raye facilement; elle est poreuse et perméable, et aucun vase, s'il n'a reçu à l'intérieur une couverte ou émail, n'est propre à contenir des liquides. Il y a une grande différence entre les terres dont sont formés les vases, et les analyses qui ont été faites suffiraient à elles seules à constater la multiplicité des lieux où étaient établies des

1. *Description des antiquités et objets d'art qui composent le Cabinet de feu M. le chevalier E. Durand,* in-8°, Paris, 1836. — *Description d'une collection de vases peints et de bronzes antiques provenant de l'Étrurie* (fouilles du prince de Canino), in-8°, Paris, 1837. — *Description des vases peints et des bronzes antiques qui composent la collection de M. de M*(agnoncour), in-8°, Paris, 1839. — *Description de la collection d'antiquités de M. le vicomte Beugnot,* in-8°, Paris, 1840.

2. Les recherches qu'on va lire sont puisées principalement dans le travail de M. le duc de Luynes sur la *poterie antique,* travail inséré dans les *Annales de l'Institut archéologique,* t. IV, p. 138 et suiv. Les connaissances chimiques de l'illustre archéologue et les expériences auxquelles il s'est livré pour se rendre compte des procédés employés par les anciens dans la fabrication des vases peints sont un privilége qui lui appartient exclusivement, aucun savant de notre époque ne pouvant se vanter de joindre cet avantage à son érudition classique. — Nous avons aussi consulté un mémoire très-intéressant de M. A. Deville (*Recherches sur la peinture des vases antiques,* Rouen, 1842, in-8°), où l'on trouve des idées et des vues neuves et ingénieuses. — De précieux renseignements nous sont fournis dans le beau travail de M. Otto Jahn, placé

fabriques. M. Samuël Birch[1] fait observer qu'il est infiniment regrettable que dès les premières découvertes on n'ait pas fait attention à la composition des pâtes.

Tous les vases, même ceux de grande dimension, ont été faits sur le tour à potier, qui, pour la forme et la disposition, devait différer fort peu du tour des potiers modernes ; le pied et souvent le col ont été travaillés à part et réunis au vase sur le tour. Souvent les pieds sont marqués en dessous de traits, de lettres ou de monogrammes destinés à indiquer les pièces auxquelles ils devaient être ajustés; les anses étaient également préparées à part et venaient se fixer à la fin de l'opération au corps du vase. Le peu d'épaisseur et la délicatesse avec laquelle les parois ont été faites sont, dans le plus grand nombre des cas, d'une perfection admirable. La surface extérieure est unie et polie avec le plus grand soin. C'est ce poli qui donne à l'argile ce grain serré, toujours grossier dans la cassure, où les terres, quelque bien préparées qu'elles soient, paraissent rudes. Pour donner plus d'éclat à la couleur rouge, on recouvrait légèrement la surface extérieure d'un vernis ou glacis auquel on ajoutait au besoin une matière colorante; puis on laissait sécher au soleil, et on mettait au feu.

Selon les uns, les vases auraient été peints en sortant des mains du potier, et encore si frais qu'ils cédaient à l'impression du doigt. Tout aurait cuit ensemble, terre et couleur[2]. Selon les autres, ce n'est que lorsque le vase était parfaitement sec qu'il aurait passé dans les mains du peintre, qui y dessinait ou esquissait le sujet qu'il voulait représenter[3]. Une troisième opinion n'admet la peinture qu'après une première cuisson[4]. Quoi qu'il en soit, cette peinture consiste dans l'application d'une couleur noire obtenue au moyen de l'oxyde de fer. Était-ce l'eau, la térébenthine ou l'huile qui servait à étendre la couleur? Le savant le plus habile et le

en tête de son catalogue des vases de la Pinacothèque de Munich (*Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München,* Munich, 1854, p. CXXXIX et suiv.), et dans l'*History of ancient pottery,* de M. Samuël Birch, Londres, 1858, t. I, p. 226 et suiv. Ces deux ouvrages donnent un résumé de tous les travaux faits antérieurement sur cette matière. — On peut aussi consulter avec fruit les *Lettres* de Gherardo de Rossi adressées à Millingen et imprimées en tête des *Vases de Coghill,* Rome, 1817, p. III et suiv. — Jorio, *Sul metodo degli antichi nel dipingere i vasi,* Napoli, 1813. — R. Gargiulo, *Cenni su i vasi fittili italo-greci,* Napoli, 1831.

1. *History of ancient pottery,* t. I, p. 228 et 229.
2. C'est l'opinion de M. le duc de Luynes, *loc. cit.*, p. 143 et 144.
3. Opinion de Gherardo de Rossi.
4. Otto Jahn, *loc. cit.,* p. CXL. — Deville, *loc. cit.,* p. 8.

plus expérimenté en ces matières, M. le duc de Luynes, laisse la question indécise. L'effet de la peinture consistait dans le contraste de la teinte noire avec la couleur rouge naturelle de l'argile. La couverte noire est d'un ton plus ou moins brillant, tirant quelquefois sur le vert ou le brun; la plus belle couverte, celle des vases de Nola et d'Agrigente, et de quelques vases tirés des hypogées étrusques, est d'un éclat des plus brillants et tire légèrement sur le bleu.

Lorsque les vases recevaient un coup de feu, la couverte passait du noir au vert, ou même au rouge. Il ne faut pas confondre toutefois les accidents de la cuisson avec ceux produits par les bûchers. On a des vases qui ont été brûlés avec les corps et dont les fragments ont été soigneusement recueillis avec les cendres. La flamme, chargée de matières animales, noircissait l'argile, faisait éclater la couverte et pénétrait jusqu'au cœur. L'aspect des vases qui ont été brûlés sur les bûchers est terne, et les peintures ont perdu leur teinte rouge pour prendre un ton gris et argenté.

Il est hors de doute que si on admet une première cuisson avant l'application de la couleur noire, une fois peints les vases devaient être soumis à une seconde action du feu, afin que la couleur noire pût s'unir intimement à l'argile. Mais avant de peindre les vases, comme je l'ai déjà dit, on traçait légèrement les principaux contours au moyen d'un instrument dur et peut-être colorant, et il est facile de reconnaître les traces des traits dus à un instrument à pointe émoussée ou arrondie, surtout dans les endroits où le peintre, en appliquant la couleur, s'est écarté de ces contours. Ordinairement, dans les figures vêtues, le nu est dessiné à la pointe sèche, quoique des draperies dussent recouvrir le corps; mais rarement l'attitude d'une figure est changée, ce qui prouve que les peintures des vases étaient toujours des copies. Ces traits légers n'étaient employés que dans le dessin des figures; on ne les retrouve pas dans les ornements.

L'exécution variait selon que les figures se détachaient en noir sur le fond rouge de couleur naturelle, ou bien en rouge sur le fond teint en noir.

Dans le premier procédé, qui est le plus ancien, il fallait réserver un fond rouge pour le sujet, et l'encadrer dans des lignes et des ornements, afin de le détacher du reste, entièrement noir. Une fois les contours des figures légèrement indiqués, on les peignait intérieurement en noir. Plus tard on employa un instrument aigu pour dessiner par des lignes gravées[1] les contours et les différentes parties du corps, les muscles, les

1. J'ai cité, dans mon *Catalogue d'une collection de vases peints provenant des*

vêtements, les plis aussi bien que les ornements, de façon à attaquer la couverte et à faire reparaître la couleur naturelle de l'argile. Dans les vases les plus soignés, cette opération se faisait avec une netteté et une précision des plus minutieuses jusque dans les moindres détails. On peut citer comme exemples certains vases de la fabrique d'Amasis[1] et une hydrie signée par Panthæus[2]. La gravure des détails et des accessoires ne pouvait avoir lieu qu'après une première cuisson. Cette gravure, exécutée au moyen d'une pointe de bronze ou de fer, a été prise, par quelques savants, pour l'esquisse ou la première pensée de l'artiste, ce qui est inadmissible. Tout démontre que cette opération ne pouvait avoir lieu qu'après l'application de la couleur et quand cette couleur avait déjà obtenu un certain degré de densité et de résistance. D'un autre côté, si l'artiste avait attendu, pour exécuter la gravure à la pointe, que le vase eût passé pour la seconde fois au four, la couleur noire incorporée à l'argile et devenue dure se serait refusée au travail de la pointe et aurait éclaté sous les efforts du graveur. C'est ce qui fait que les gravures modernes, les traits ravivés, les lettres et les inscriptions ajoutées par des restaurateurs ou des faussaires, sont assez faciles à reconnaître, car les faussaires n'ont pu exercer leur coupable industrie que sur des couvertes brillantes et durcies.

Quant à la seconde méthode, celle où les figures se détachent en rouge sur le fond noir, on traçait l'esquisse, comme dans le premier cas, puis, au moyen d'un pinceau plein de couleur noire liquide, on couvrait rapidement ces contours de lignes si fines qu'on peut croire qu'elles étaient tirées au *cestre*, espèce de tire-ligne, tant elles sont appliquées avec sûreté. On se servait ensuite d'un large pinceau pour couvrir toute la partie extérieure des contours, afin de les préserver quand on peignait le vase tout entier et qu'on le revêtait d'une couverte plate, noire et brillante ; c'est pour cela qu'on remarque à ces endroits une cer-

fouilles de l'Étrurie (Paris, 1837), sous le numéro 90, le curieux exemple d'une gravure exécutée dans le champ et au milieu d'une peinture à figures noires, où l'on voit le profil d'une jeune femme gravé à la pointe. — Cette particularité, cet essai, cette fantaisie d'artiste, si l'on veut, rappelle une particularité analogue signalée par M. Beulé (*Monnaies d'Athènes*, p. 354) ; il s'agit là d'un petit coq gravé à la pointe dans le champ d'un tétradrachme d'Athènes du Cabinet impérial et royal de Vienne.

1. Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints, étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. I-III. — Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. I, pl. LXXVIII. — *Arch. Zeitung*, 1846, pl. XXXIX.

2. Aujourd'hui au Musée Britannique. Voir mon *Catalogue Durand*, n° 91. — *A Catalogue of the Greek and Etruscan vases, in the British Museum*, n° 447 *.

taine épaisseur, des traits doubles et une teinte noire différente[1]. Les détails étaient également exécutés au moyen de lignes noires très-fines tracées au pinceau; rarement cette couleur était appliquée pleine; elle l'était pour les cheveux, et encore il y a des exceptions.

On se servait aussi, selon les époques, les différents styles et les fabriques, d'autres couleurs, surtout pour relever certains détails. Premièrement, c'est le blanc et le rouge violacé; plus tard, on y ajouta le jaune clair, le rouge brun, et même le vert et le bleu[2]. Ces couleurs sont des produits naturels. Le blanc est ce qu'on appelle vulgairement terre de pipe, le rouge est l'oxyde rouge de fer, le bleu et le vert sont tirés des sels de cuivre[3].

Ces couleurs étaient appliquées quand le vase peint avait déjà été soumis au feu; elles n'ont pas reçu de cuisson, ou, si elles en ont subi une légère, comme je serais porté à le croire, elles ne sont pas incorporées avec l'argile; aussi ces couleurs d'application se détachent-elles et s'écaillent-elles très-facilement. Les acides, qui n'attaquent en aucune façon la couverte noire, enlèvent à l'instant les couleurs d'application; ces couleurs résistent à peine à l'eau si, en lavant les vases pour les nettoyer, on ne prend pas les plus grandes précautions. Le rouge violacé se conserve cependant mieux que le blanc. Souvent, sur les vases à figures noires, les couleurs blanches et violacées traversent et bouchent les traits de la gravure, ce qui démontre que la gravure précédait l'application des couleurs de retouche.

Les inscriptions sont peintes en noir sur le fond rouge, avec la couleur brillante qui a été employée pour les figures et pour le fond; d'autres sont tracées en creux et gravées au moyen d'un instrument aigu (*graffiti*), mais le plus grand nombre des inscriptions ont été écrites au moyen du pinceau en blanc ou en rouge violacé mat; elles s'appliquaient comme les retouches; c'est pour cela qu'elles disparaissent souvent. Cependant, il reste ordinairement une marque mate à l'endroit où les lettres ont été tracées, et on parvient à les distinguer en présentant les vases à la lumière, et en les tournant en divers sens.

On s'est servi quelquefois d'une autre méthode; elle consistait à en-

1. Voir un fragment de coupe ainsi préparée dans l'ouvrage de M. Birch, *History of ancient pottery*, t. I, p. 244.

2. Voir pour exemple un vase de la collection Pourtalès, Panofka, *Antiques du cabinet Pourtalès*, pl. X. — Le vase du Vatican, qui représente sous une forme comique les amours de Jupiter et d'Alcmène, est également enrichi de diverses couleurs. Voir la première collection de Hamilton, publiée par d'Hancarville, t. IV, pl. CV.

3. Duc de Luynes, *loc. cit.*, p. 143.

duire le vase d'une couche blanche, faite avec du kaolin ou de la terre de pipe, qu'on avait soin de polir avant la cuisson, de manière à lui donner un brillant et un éclat remarquables. On dessinait sur cet enduit des figures ou des ornements au simple trait en noir, en brun ou en rouge, et quelquefois on peignait et on relevait ces dessins par des couleurs vives, rouge, bleu, vert, jaune, brun, violet, etc. On connaît un assez grand nombre de lécythus blancs de fabrique athénienne, qui sont enrichis de dessins au simple trait ou de figures coloriées. La plupart de ces dessins, quoique tracés souvent avec négligence, sont d'une élégance, d'une simplicité et d'une pureté qui au premier aspect révèlent ce que l'on est en droit d'attendre du goût attique. Je citerai ici un grand lécythus de la collection Pourtalès[1], où l'on voit Oreste, Pylade et Électre auprès du tombeau d'Agamemnon, et le magnifique vase de Salamine, au Musée Britannique[2]. Plusieurs vases à fond blanc ont été trouvés aussi en Étrurie. De ce nombre sont le cratère du musée Grégorien, où l'on voit la naissance de Bacchus[3], une coupe de la fabrique d'Euphronios, au musée de Berlin[4], quelques grandes coupes de la Pinacothèque de Munich, entre autres, outre la cylix trouvée à Égine, où l'on a représenté l'enlèvement d'Europe, celle où est figuré le combat d'Achille et de Penthésilée, et une troisième cylix dans l'intérieur de laquelle paraît Apollon venant au secours de Latone attaquée par Tityus[5], la coupe d'Anésidora, autrefois de la collection de M. de Magnoncour[6], et enfin une très-belle coupe du musée Napoléon III, dans l'intérieur de laquelle on voit Thésée qui lutte avec Procruste.

La plupart des belles coupes à fond blanc à l'intérieur ont des peintures rouges sur fond noir à l'extérieur.

D'autres vases à fond blanc sont décorés de figures noires peintes et gravées d'après le procédé employé pour les vases à fond rouge ou jaune. Ce sont, en général, de petits vases, tels que des lécythus et des coupes de petite dimension.

Quand on appliquait l'or pour donner de l'éclat à la décoration, on se servait d'or battu que l'on fixait au moyen d'un stuc très-fin et toujours appliqué sur des bossettes ou des reliefs formés de la même pâte

1. Raoul Rochette, *Monuments inédits,* pl. XXXI, A et p. 156.
2. Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites,* pl. VIII-XI.
3. *Museum Etruscum Gregorianum,* II, tab. XXVI.
4. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe,* I, pl. XIV, 5. Berlin, 1848.
5. Gerhard, *loc. cit.,* pl. C. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München,* nos 208, 370 et 402.
6. *Élite des monuments céramographiques,* t. III, pl. XLIV.

que le vase lui-même. Les ornements dorés se trouvent sur des vases de la belle époque, et même sur quelques vases dont le style annonce déjà le déclin de l'art. On remarque cette richesse d'ornementation sur des poteries de très-petite dimension et de fabrique athénienne[1], sur des vases trouvés en Crimée[2], et dans la Cyrénaïque, sur quelques vases de Ruvo. Je cite ici trois délicieux aryballes : le premier, trouvé à Nola, autrefois de la collection Durand, où l'on voit Bacchus Indien, ou plutôt le roi Midas, monté sur un dromadaire et accompagné d'un brillant cortége[3]; le second, tiré d'un tombeau des environs d'Athènes, est décoré d'un tableau où Vénus, accompagnée de plusieurs divinités allégoriques, prépare une cage pour l'Amour[4]; le troisième enfin, découvert dans la Grande-Grèce, montre Eudæmonia, la déesse infernale, sous le plus riant aspect, et entourée de plusieurs de ses compagnes, qui reçoit le jeune Polyétès[5].

Parmi les vases enrichis de dorures, il faut aussi mentionner plusieurs des coupes à fond blanc dont j'ai parlé plus haut, surtout celle où l'on voit Achille et Penthésilée, et celle où est représentée Anésidora entre Minerve et Vulcain, et enfin une magnifique cylix encore inédite à figures rouges sur fond noir, de la collection de M. le duc de Blacas, et qui est ornée d'une grande scène de bacchanale. Un des monuments les plus remarquables où les figures rouges sont relevées par l'or qui s'harmonise avec des couleurs vives, le vert, le rouge et le blanc, est l'amphore, ou *péliké*, trouvée par M. Salzman dans un tombeau de Camiros, dans l'île de Rhodes. On y a représenté le sujet, si souvent traité et reproduit par les artistes grecs, de Pélée et Thétis[6].

1. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, pl. XVII et XXVII. Berlin, 1837, in-folio. — *Élite des monuments céramographiques*, t, I, pl. XCVII. — Millingen, *Ancient uned. monum.*, t. I, pl. A, 1.

2. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. LX. Saint-Pétersbourg, 1854, in-folio.

3. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. I, pl. L. — *Arch. Zeitung*, 1844, pl. XXIV. — Cf. mon *Catal. Durand*, n° 97. — Ce charmant vase appartient à M. le duc de Hamilton.

4. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen*, pl. XXIX. — *Élite des monuments céramographiques*, t. IV, pl. LXII. — Au Musée Britannique.

5. Ce vase, publié d'abord par M. Jules Minervini (*Illustrazione di un antico vaso di Ruvo*, Napoli, 1845, in-4°), a été reproduit dans le quatrième volume de l'*Élite des monuments céramographiques*, pl. LXXXIV.

6. Voir, pour les vases enrichis de dorures, un article que je viens de publier dans la *Revue archéologique*, janvier 1863, p. 1 et suiv.

XVII

Quant à l'exécution des peintures, il est impossible d'admettre qu'on se soit servi de poncis ou de calques, ainsi qu'on l'a supposé. Pour cela on aurait dû trouver des répétitions fréquentes des mêmes sujets, des mêmes figures, vu la grande quantité de vases que l'on connaît. Or, on ne rencontre que de loin en loin des compositions parfaitement identiques, et en général pour des vases d'un travail peu soigné; encore, la plupart du temps, si l'ensemble d'une scène présente des dispositions semblables, il y a des différences dans les détails. Il est toutefois probable que dans les ateliers il y avait des modèles pour les sujets qui devaient se répéter fréquemment. On les imitait avec plus ou moins de liberté, et souvent d'après l'espace dont on pouvait disposer. De là vient que, quoique pareils dans l'ensemble, ils diffèrent cependant dans les détails. On ajoutait des figures accessoires, on en retranchait, on modifiait une composition selon les besoins du moment. Mais comment étaient faits les modèles destinés aux artistes qui peignaient les vases? On l'ignore complétement, les anciens n'ayant pas connu le papier, et par conséquent n'ayant pas eu les moyens dont disposent les artistes de nos jours pour multiplier, autant qu'ils le désirent, les croquis et les dessins.

Il est tout naturel que dans la fabrication des vases on n'ait employé qu'exceptionnellement des artistes de talent, et l'on se tromperait fort si l'on s'attendait à autre chose qu'à des produits d'ouvriers ou artisans d'un certain mérite et d'une certaine habileté. Dans l'antiquité, il n'y avait pas une séparation aussi tranchée entre l'artiste et l'artisan, entre l'art et le métier, telle qu'elle existe aujourd'hui. On regardait comme une condition essentielle et indispensable dans les arts plastiques la perfection des procédés matériels et mécaniques. Nulle part ailleurs peut-être cette action réciproque de l'art et du métier ne se fait mieux sentir que dans la fabrication des vases peints. Il serait difficile de distinguer ce qui, dans ces peintures, appartient à l'invention. La plupart du temps, les compositions sont tellement bornées et disposées pour l'espace qu'on dirait qu'elles ont été faites pour lui, tandis que d'autres peintures prouvent au contraire qu'elles ont été prises de compositions plus étendues ou de sujets auxquels on a donné plus de développement en y ajoutant

des personnages accessoires. Il faut une grande habitude pour s'apercevoir de ces dispositions rendues nécessaires par l'espace qu'on voulait décorer; les plus habiles archéologues se laissent quelquefois abuser par des apparences trompeuses. On a supposé que les peintres des vases nous avaient transmis des copies d'œuvres d'art célèbres; il est possible que dans le nombre il se trouve quelques copies de ce genre, mais la grande quantité et la variété de ces peintures ne permettent pas de croire que toutes dérivent de quelque composition de renom. Nous n'avons donc dans les vases peints, à quelques exceptions près, que des œuvres d'art d'un mérite secondaire; mais ces productions, quoique pour la plupart conçues et exécutées par des artistes inférieurs ou des artisans, ne montrent pas moins le grand développement des arts chez un peuple doué au plus haut degré de sentiments poétiques. Sans ces peintures, on ne se douterait guère de l'activité, de la vie qui régnaient dans les arts chez les Grecs.

Maintenant, « prétendre fixer une nomenclature exacte, en distinguant à coup sûr les pays et les époques, serait une témérité véritable, » comme l'a dit avec tant de raison M. le duc de Luynes[1]. Cependant il existe des règles pour tout homme qui a un œil exercé, et aujourd'hui on peut poser des limites, établir une certaine classification et distinguer des groupes; on peut fixer l'âge du plus grand nombre des vases, soit par le style des peintures, soit par les couleurs employées, soit encore par le degré de cuisson de l'argile. On arrive même à reconnaître les fabriques propres à certains pays par des signes dont nous aurons occasion de parler. Ensuite, il reste bien des points obscurs et bien des problèmes que la science n'est pas encore parvenue à résoudre. Ces réserves faites, il est permis de tenter un ordre de classification méthodique que des découvertes nouvelles peuvent modifier, mais non entièrement détruire.

XVIII

Les plus anciens vases n'avaient pas de peintures; ils étaient faits de terre et sans couverte. Il est vrai qu'à toutes les époques on a fabriqué des vases sans ornements destinés aux usages domestiques, et il faut

1. *Annales de l'Institut archéologique*, t. IV, p. 144.

bien se garder de confondre ces vases communs et grossiers avec les vases fabriqués dans les temps reculés. Les vases noirs destinés aux tombeaux portaient chez les Grecs le nom de *Libyens*, par allusion à leur couleur qui rappelait celle des peuples de l'Afrique[1].

Les plus anciens vases à ornements semblent être ceux formés d'une terre blanchâtre ou jaune pâle ; ils n'ont pour toute décoration que des zones d'un noir brun ou d'une teinte orangée sans luisant, des chevrons, des cercles concentriques. Les ornements imbriqués tracés au moyen d'un instrument aigu et gravés dans l'argile annoncent déjà un âge moins ancien. On voit quelquefois, sur ces poteries primitives, des rosaces ou des fleurons, des plantes, des poissons, des reptiles, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, tels que chevaux et boucs, le tout peint au simple trait, sans art et d'une façon rude et maladroite. Encore suis-je porté à croire que les vases décorés d'animaux tels que je viens de les indiquer sont d'un âge moins reculé que les vases n'ayant pour toute décoration que des objets insignifiants.

Nous offrons ici le dessin d'une petite amphore du musée Napoléon III, qui sans aucun doute appartient à ces temps reculés où l'on commençait à orner les vases de terre. J'ignore dans quel endroit cette amphore a été trouvée.

Le plus grand nombre des vases de cette espèce, que je désignerai sous le nom de *vases de style primitif*, viennent des îles de l'Archipel, où nous savons que les Phéniciens avaient des établissements dès avant l'arrivée des Doriens[2]. C'est surtout à Santorin et à Milo[3] qu'on trouve de ces vases à zones sans figures ni d'animaux ni d'hommes. On signale encore un grand nombre d'autres localités où des vases de cette espèce auraient été rencontrés dans les fouilles. Mais les indications que l'on possède ne permettent souvent pas de savoir s'il s'agit de vases de style réellement primitif, ou bien si par poteries très-anciennes on a voulu désigner des vases à zones d'animaux. Dans l'incertitude où nous sommes à cet égard, je n'indiquerai ici que quelques localités où il est avéré que des vases à cercles ou chevrons ont été découverts. Je nommerai donc l'île de Rhodes, où M. Salzman a trouvé des vases de la plus ancienne

1. Hesych., *v.* Λιβύας.

2. On place l'arrivée des Doriens dans les Cyclades vers la fin du XIIe siècle avant notre ère.

3. Gerhard, *Annales de l'Institut archéologique*, t. IX, p. 134. — *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1829, p. 126. — A. Brongniart et Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de Sèvres*, pl. XIII. Paris, 1845, gr. in-4°.

époque; Égine, Mycènes[1], Athènes[2], la Phénicie, le mont Sipyle, près de Smyrne[3]. On a signalé aussi la présence de ces sortes de vases en Sicile, à Nola et en Étrurie, à Véïes, Cære, et peut-être à Vulci, etc.

VASE DE STYLE PRIMITIF.

Les poteries de ce genre, surtout celles à zones sans aucun autre ornement, sont, comme je l'ai déjà dit, très-anciennes. On doit en avoir fabriqué d'abord en Asie; plus tard, les Hellènes, en communiquant avec les navigateurs phéniciens, ont dû imiter ce genre de vases, et, sans exagération, on peut en faire remonter la fabrication à dix, ou même à douze ou treize siècles avant l'ère chrétienne.

1. Dodwell, *Classical tour through Greece,* vol. II, p. 237. — Je possède un fragment de vase de très-ancienne fabrique qui m'a été donné par M. Ampère. Ce fragment a été ramassé par le savant académicien auprès de la porte des Lions, à Mycènes.

2. Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen,* pl. IX.

3. Voir Th. Burgon, *Transactions of the royal Society of literature,* second series, vol. II, Londres, 1847, p. 296.

XIX

On donne le nom de vases de style asiatique ou oriental à une classe très-nombreuse de vases enrichis de peintures plus ou moins compli-

VASE DE STYLE ASIATIQUE.

quées. La plupart de ces vases sont petits; ce sont des aryballes, les uns d'une forme allongée, les autres tout ronds et d'une forme écrasée ou aplatie, des alabastrons longs ou à large ventre, des pyxis, des coupes profondes, etc. Ces vases, aujourd'hui assez nombreux dans toutes les collections et dont il y a des centaines dans la collection Campana, sont faits, aussi bien que les vases de style primitif, d'une terre jaunâtre; la couleur en est terne et sans reflet. Il y a de ces vases où les figures et les ornements sont gravés, d'autres où ils sont simplement peints. On y voit des animaux, soit naturels, soit fantastiques. Des rosaces, semblables à celles qu'on rencontre dans les monuments assyriens[1], sont semées dans le champ, ainsi que des plantes et des fleurs. On y remarque quelquefois des figures humaines et assez souvent des monstres moitié hommes, moitié animaux[2], notamment des divinités à queue de poisson, des

1. Raoul Rochette, *Annales de l'Institut archéologique*, t. XIX, p. 240 et suiv.
2. *Élite des monuments céramographiques*, t. III, pl. XXXI-XXXIV.

sphinx, des sirènes ou oiseaux à tête humaine. L'association de la nature humaine au corps de certains animaux, quadrupèdes, oiseaux, poissons, est un des traits distinctifs de l'art oriental, où les conceptions les plus singulières et les plus bizarres ont pris naissance. On voit aussi sur ces sortes de vases des déesses ailées qui de leurs deux mains tiennent des animaux, tels que des lions, des panthères, des oies ou cygnes, représentations qui rappellent la Diane du coffre de Cypsélus, figurée avec des ailes aux épaules et tenant dans ses mains une panthère et un lion[1].

Les grands vases, amphores, pithos, lebès, les vases d'une dimension intermédiaire, tels que l'œnochoé, l'olpé, montrent des zones superposées d'animaux, de longues files de quadrupèdes, lions, panthères, boucs, béliers, cerfs, biches, sphinx, griffons, soit à la suite les uns des autres, soit affrontés, entremêlés de cygnes, d'oies, de coqs, de poules, de sirènes ou oiseaux à tête humaine. Le vase placé en tête de ce paragraphe est une olpé à quatre zones où des lions, des panthères, des biches, des boucs, sont groupés et affrontés, ou bien marchent les uns derrière les autres.

Un curieux vase de la collection de M. le duc de Blacas montre une colonne entre deux lions et deux sphinx, et rappelle la fameuse porte des Lions à Mycènes[2]. On a donné à ces sortes de vases le nom de *vases égyptiens*, quoiqu'il ne soit pas possible d'y trouver le moindre rapport avec les monuments de l'art égyptien, tandis qu'il existe la plus grande analogie entre les animaux et les ornements tracés sur les vases de cette espèce, et ce que l'on voit dans les monuments de Ninive et de Babylone[3].

Quelques archéologues leur donnent le nom de *vases corinthiens*, parce qu'on a trouvé quantité de petits vases de cette nature dans les tombeaux, aux environs de Corinthe. Mais aujourd'hui qu'un grand nombre de localités du continent grec, des îles, des côtes de l'Asie, de la Sicile et de l'Italie ont fourni des vases tout à fait pareils, il semble qu'on doit abandonner cette dénomination et y substituer une dénomination plus générale. On leur a donné aussi le nom de *vases phéniciens*, *gréco-phéniciens* ou *pseudo-phéniciens*. Nous préférons celui de *vases de style asiatique ou oriental*.

Mais, quoique les vases enrichis de peintures où l'on voit des

1. Paus., *Elid.*, I, 19, 1.—Voir Micali, *Monumenti inediti*, tav. LXXIII, Firenze, 1833. — *Arch. Zeitung*, 1854, pl. LXI, LXII, LXIV. — Des plaques d'or avec des représentations analogues ont été trouvées à Camiros. Voir *Revue archéologique*, octobre 1862, p. 267.

2. Raoul Rochette, *Mémoire sur l'Hercule assyrien et phénicien* dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XVII, 2e partie, pl VIII.

3. Voir, sur ces questions, Gerhard, *Annales de l'Institut archéologique*, t. XIX, p. 409, et *Arch. Zeitung*, 1854, p. 181.

animaux entremêlés de rosaces ou d'autres ornements qui couvrent le champ puissent tous être considérés comme ayant été fabriqués d'après les mêmes données et sous une inspiration commune, il est nécessaire d'établir des classes distinctes dans ces sortes de poteries. Ainsi, pour un œil exercé il existe pour le moins trois espèces de vases décorés d'animaux, et ces trois espèces appartiennent à trois époques différentes. On rangera parmi les plus anciens les vases d'un aspect terne où les figures et les ornements ont un ton orangé ou d'un noir faux et sans reflet; la seconde classe est celle où la teinte des dessins est d'un noir terne, mais plus franc, sans mélange avec aucune autre couleur, quoique l'on y remarque des nuances plus ou moins foncées dues à l'influence de la cuisson; la troisième classe et la plus nombreuse est celle où les figures noires sont relevées par des teintes d'un rouge violacé et d'un blanc mat. Entre ces trois classes bien tranchées et distinctes, il y a des produits où la transition d'une manière à une autre se remarque. Ensuite, il y a les vases archaïques d'imitation qui forment toute une série, et que l'on ne doit pas confondre avec ceux qui appartiennent aux âges primitifs. Dans les vases d'imitation les artistes se sont exercés à reproduire toutes les imperfections de dessin, de couleur, de cuisson même, qu'on trouve dans les plus anciens vases. Souvent les plus habiles ont peine à discerner ces vases fabriqués à l'époque la plus florissante de la céramographie; et pourquoi? Parce qu'il est impossible de donner des règles quand il s'agit de choses qui dépendent du goût, de l'expérience et du sentiment intellectuel.

Maintenant, quand l'art prend un plus grand développement, des scènes mythologiques viennent s'encadrer entre les zones d'animaux, et ce genre de décoration a duré longtemps, on peut même dire pendant plusieurs siècles. Ces sortes de peintures à plusieurs zones paraissent avoir été copiées sur des tissus de diverses couleurs ou des tapisseries. Aristote[1] fait allusion à ces étoffes en parlant du péplos fabriqué pour Alcisthènes de Sybaris, où l'on avait représenté les principaux dieux de la Grèce entre deux bordures décorées de figures orientales. « Dans le haut, dit le philosophe de Stagire, sont représentés les animaux sacrés des Susiens, dans le bas ceux des Perses. »

Le rapport de ce passage avec les vases peints à plusieurs zones, où des sujets mythologiques sont encadrés dans des bordures d'animaux, n'échappera à personne. On possède des coupes d'argent doré de travail oriental, les unes trouvées dans les ruines de Cittium en Chypre, et qu'on peut voir au Musée du Louvre, les autres déterrées à Agylla et à Préneste,

1. *De Mirab. Ausc.*, XCIX, p. 200, édit. Beckmann.

et qui font l'ornement du Musée Grégorien au Vatican. On conserve au Musée Britannique des coupes de bronze tirées des ruines de Ninive; la collection Campana en possède une du même genre dont on ignore la provenance; ces coupes sont décorées, les unes aussi bien que les autres, de sujets traités dans le système des vases peints à zones d'animaux. Indépendamment des vases où les zones sont superposées, on a des pyxis dont les couvercles sont décorés de la même façon et où les sujets se développent dans des compositions circulaires absolument comme dans l'intérieur des coupes assyriennes.

Mon savant ami, M. Adrien de Longpérier, a depuis longtemps fait ces remarques; c'est à lui qu'on doit la connaissance du précieux passage d'Aristote que je viens de rappeler[1]; c'est lui qui le premier a fait les rapprochements que les progrès ultérieurs de la science n'ont fait que confirmer.

Le fameux vase connu sous le nom de *vase François*, du nom de l'habile explorateur des tombes étrusques à qui l'on en doit la découverte, offre l'exemple le plus remarquable de ces zones superposées d'animaux servant d'encadrement à des scènes mythologiques[2]. Mais comme ce vase appartient à un art beaucoup plus avancé, c'est-à-dire à l'époque où les céramographes excellaient dans les peintures à figures noires sur fond rouge, je n'en donnerai pas ici la description, me réservant d'y revenir quand je serai arrivé à l'examen des vases de ce style.

Un jeune savant allemand, M. Alexandre Conze, vient de publier trois vases très-remarquables et très-anciens trouvés dans l'île de Milo[3], et où des scènes mythologiques s'encadrent dans des ornements des plus archaïques et dans des bordures d'animaux. Ces vases semblent devoir appartenir à l'art dorien du VIIe siècle avant l'ère chrétienne. C'est à peu près vers cette époque qu'on a commencé à tracer des inscriptions dans le champ, à côté des figures. Mais les vases de Milo, tout en montrant déjà des divinités sous des formes grecques, n'ont pas encore d'inscriptions, pas plus que le fragment de vase de Théra publié par M. Gerhard[4], et qui évidemment appartient au même siècle. Les vases portant les inscriptions les plus anciennes sont presque contemporains.

1. *Notice sur les monuments antiques de l'Asie nouvellement entrés au musée du Louvre, lue à la Société asiatique dans la séance du 12 juin 1854*, dans le *Journal asiatique* de l'année 1855, n° 15.

2. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. IV, pl. LIV-LVII. — *Arch. Zeitung*, 1850, pl. XXIII et XXIV. — Ce vase est conservé à la Galerie de Florence.

3. *Melische Thongefæsse herausgegeben* von Alexander Conze, Leipzig, 1862, gr. in-folio avec cinq planches lithographiées. — Voir aussi *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1861, p. 9. — *Revue archéologique*, décembre 1862, p. 401.

4. *Arch. Zeitung*, 1854, pl. LXI et LXII.

XX

Les inscriptions ne paraissent sur les vases peints enrichis de sujets mythologiques ou autres que vers le septième siècle avant l'ère chrétienne. Ces premières inscriptions sont écrites en caractères grecs de la plus ancienne forme. Nous avons parlé de vases à plusieurs zones d'animaux; nous avons dit que plus tard des scènes empruntées à la mythologie viennent s'encadrer dans ces zones. Le caractère oriental de ces sortes de compositions est aujourd'hui généralement reconnu. Nous avons ajouté qu'on avait trouvé un nombre considérable de petits vases de style asiatique ou oriental dans les tombeaux aux environs de Corinthe; que pour cela on avait donné à ce genre de vases le nom de vases corinthiens[1], la fabrique des poteries de Corinthe étant célèbre dans l'antiquité[2]. Strabon[3], en effet, parle de vases de terre que les colons romains, anciens soldats de Jules César, trouvaient dans la nécropole de Corinthe; ces poteries étaient très-recherchées à Rome.

En général, les vases tirés de nos jours des tombeaux de Corinthe sont de petite dimension, et la plupart n'offrent que des figures d'animaux rangés, dans de longues files, à la suite les uns des autres; on y voit rarement des personnages humains, et plus rarement encore des scènes mythologiques[4]. Ces vases, quant à la manière dont ils sont faits, à la couleur de la pâte et des dessins, aux formes et aux ornements, sont identiques aux vases de même nature qu'on trouve dans l'Asie Mineure, en Grèce, en Sicile et en Italie : d'où l'on peut conclure ou que le commerce les a portés sur les divers points sur lesquels on les découvre, ou bien, ce qui me semble plus probable, que des fabriques de ces produits ont été établies en plusieurs endroits, après que les Phéniciens eurent introduit et répandu le goût de ces objets parmi les populations helléniques.

1. Voir *supra*, p. 37.

2. Raoul Rochette, *Annales de l'Institut archéologique*, t. XIX, p. 234 et suiv.— Cf. Welcker, *Kleine Schriften*, t. III, p. 499 et suiv. — Thériclès aurait été le nom du potier corinthien auquel on attribuait l'invention des vases décorés de zones d'animaux (θῆρες). Voir le travail cité de M. Welcker.

3. *Geograph.*, VIII, p. 381 et 382.

4. Raoul Rochette (*Choix de peintures de Pompéi*, p. 73) a publié un vase corinthien conservé au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale, où l'on voit la naissance de Bacchus et plusieurs autres scènes empruntées au mythe de ce dieu.

Les vases les plus anciens, enrichis d'inscriptions, sont formés d'une terre blanchâtre ou jaune clair; les peintures sont noires et d'une teinte terne et inégale. Les retouches en rouge violacé ou en blanc annoncent déjà une époque plus récente; il en est de même des contours et des détails gravés à la pointe. Ce que nous avons eu occasion d'observer, en parlant des vases les plus anciens, les vases de style primitif, ce que nous avons dit des vases de style asiatique, décorés de longues zones d'animaux ou quelquefois de figures humaines, doit être également appliqué aux vases dont il est ici question.

Un vase des plus célèbres, non à cause de sa dimension ou de la beauté de ses peintures, mais en considération des inscriptions archaïques dont il est couvert, est la *pyxis*, connue sous le nom de vase Dodwell, aujourd'hui conservée à la Pinacothèque de Munich [1]. Ce monument trouvé au commencement de ce siècle dans un tombeau à Mertèse, village aux environs de Corinthe, offre l'exemple le plus authentique de l'alphabet dorien en usage dans cette opulente cité grecque dès les temps les plus reculés. La pyxis est décorée à l'extérieur de deux zones superposées d'animaux; sur le couvercle est représentée la chasse de Calydon, accompagnée d'inscriptions que je transcris ici en caractères grecs cursifs : Θερσανδρος, Φιλον, Λακον, Ανδρυτας, Σακις, Αλκα, Δοριμαχος, Αγαμεμνον. Ce qui est à remarquer dans ces inscriptions, c'est d'abord l'emploi du *koph*, puis les lettres *epsilon*, *sigma*, *iota*, sous les formes de B, de M et sous la figure adoptée plus tard pour le *sigma*, enfin *gamma*, formé d'un trait pour ainsi dire vertical, légèrement recourbé vers le sommet.

Toutes ces lettres se retrouvent sous une forme identique dans certaines inscriptions grecques découvertes à Corcyre [2]. Or, Corcyre avait reçu une colonie corinthienne, vers l'an 734 avant J.-C. (olympiade 11, 3).

Les fouilles, entreprises par le marquis Campana à Cervetri, l'ancienne Agylla ou Cære, en Étrurie, ont mis au jour un nombre considérable de vases très-anciens, les uns sans inscriptions, les autres couverts de légendes en caractères archaïques, semblables à ceux du vase Dodwell [3]. Le Musée Napoléon III possède ces précieux monuments d'un art des plus anciens; la collection de vases doriques à inscriptions

1. Dodwell, *Classical Tour through Greece*, vol. II, p. 196.—Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, n° 211.

2. *Corpus inscr. gr.* 20. — *Arch. Zeitung*, 1846, pl. XLVIII.

3. Voir *Annales de l'Institut archéologique*, 1854, p. 58, et 1855, p. 67.

corinthiennes, rassemblée par le marquis Campana, est sans contredit la plus belle et la plus riche en ce genre qui ait été réunie jusqu'à ce jour. Nous allons voir quel intérêt ces vases ont pour l'histoire de l'art chez les peuples de l'antiquité.

Comment expliquer la présence en pleine Étrurie de nombreuses poteries couvertes de légendes en caractères de l'alphabet usité à Corinthe? Au premier abord un tel fait semble étrange. Cependant rien de plus simple : on n'a qu'à ouvrir l'histoire. Denys d'Halicarnasse, dans ses *Antiquités romaines* [1], raconte que Démarate, de la race des Bacchiades, la plus puissante à Corinthe, et qui y avait longtemps tenu le premier rang, avait amassé de grandes richesses par le commerce qu'il faisait dans les villes des Tyrrhéniens, les plus opulentes de l'Italie. Une sédition excitée par Cypsélus, qui s'empara de la tyrannie, l'obligea de sortir de Corinthe, parce qu'il ne s'y croyait pas en sûreté. Il emporta tout ce qu'il put de ses richesses, se réfugia à Tarquinies, l'une des plus florissantes villes de la Tyrrhénie, et y épousa une femme appartenant à une des premières familles du pays. Son fils devint plus tard roi de Rome, sous le nom de Tarquin.

Pline [2] ajoute que Démarate avait amené avec lui en Étrurie deux artistes, qu'il nomme Euchir et Eugrammus. Dans un autre endroit [3] le même auteur indique, parmi les citoyens de Corinthe qui s'expatrièrent en même temps que Démarate, le peintre Cléophante.

Les noms Euchir (Εὔχειρ) et Eugrammus (Εὔγραμμος) donnés aux deux artistes corinthiens ne sont autre chose que des noms emblématiques et désignent tout simplement des sculpteurs et des peintres habiles; car l'un signifie une main habile, l'autre un bon dessinateur.

Tacite [4], à son tour, rapporte que Démarate avait introduit les lettres en Italie : *At in Italia Etrusci ab Corinthio Demarato* (*literas didicerunt*). C'est-à-dire que les caractères alphabétiques en usage parmi les Corinthiens furent connus des Étrusques, lors de l'arrivée de la colonie conduite par les Bacchiades; car il ne peut être question dans le passage de Tacite des lettres ou caractères étrusques.

L'émigration de Démarate eut lieu dans la seconde année de la trente et unième olympiade, 655 ans avant J.-C.

Le vase Dodwell peut avoir été fabriqué quelques années avant

1. III, 46.
2. *Hist. nat.*, XXXV, 12, 43.
3. *Ibid.*, 3, 5.
4. *Annal.*, XI. 14.

cette date, par exemple 660 ans avant notre ère (olympiade 30 [1]).

Quant aux vases trouvés à Cære, ils sont nécessairement postérieurs de quelques années à l'établissement de Démarate en Étrurie, et certains de ces vases semblent être des imitations du style archaïque. Les plus anciens peuvent remonter à la dernière moitié du septième siècle avant J.-C., et par conséquent avoir été fabriqués par les potiers corinthiens de Démarate.

HYDRIE DE STYLE CORINTHIEN

Les lecteurs trouveront ici une hydrie de style corinthien qui fait partie des collections du Musée Napoléon III. On y voit un char traîné par quatre chevaux, et qui se dirige de gauche à droite. Un guerrier armé de toutes pièces se dispose à monter dans le quadrige. L'aurige vêtu d'une longue tunique blanche, costume habituel des conducteurs de char, tient les rênes. Des femmes et des guerriers armés sont rangés près du quadrige et devant les chevaux. L'artiste a peut-être voulu

1. Voir Birch, *History of ancient pottery*, vol. II, p. 15.

représenter les adieux d'Hector et d'Andromaque, sujet figuré sur quelques vases moins anciens à peintures noires[1]. Quant aux inscriptions, en partie effacées, elles sont peu lisibles, et je ne chercherai pas ici à les déchiffrer. On peut lire le nom de Δαμον ou Δαμος devant l'aurige.

Des méandres, des flots, des godrons, ainsi qu'une zone quadrillée, servent d'encadrement au tableau, et sur le col du vase sont peintes des couronnes. Des panthères sont dessinées au-dessous de chaque anse latérale.

Un autre vase corinthien, plus intéressant sous tous les rapports, et sur lequel se développe une scène empruntée aux traditions troyennes, est celui dont nous avons donné la gravure à la page 12. C'est un cratère ayant la forme de la *kélébé*. On y voit la famille de Priam : Hector qui prend congé de ses parents pour monter sur son char de guerre. En suivant la composition de gauche à droite, on remarque d'abord le vieux Priam (Πριαμος) accompagné d'Hécube (Fεκαβα). En face se tient Hector (Εκτορ) armé de toutes pièces. Plus loin on lit le mot Αινοι qui jusqu'à ce moment n'a pas été expliqué. Deux femmes, le dos tourné à Hector, regardent les chevaux attelés au char. L'un des chevaux porte le nom de Cianis (Κιανις), un autre celui de Corax (Κοραξ). Viennent ensuite deux autres femmes qui tournent leurs regards vers un guerrier, nommé Hippomachos (Ηιππομαχος). Cebrionas (Κεβριονας) est debout dans le char, et tient les rênes; il est armé de pied en cap. Un autre guerrier, nommé Xanthos (Ξανθος) marche derrière le char; suivent deux chevaux sur l'un desquels est monté un guerrier nommé Daiphonos (Δαιφονος). Puis viennent un autre hoplite et deux femmes, désignées par les noms de Polyxène (Πολυξενα) et de Cesandra (Κεσανδρα).

Au revers de cette vaste composition est dessinée une grande palmette, et sous chaque anse on voit trois cavaliers et un éphèbe à pied. Un seul nom Fιονις (?) se lit auprès de l'un de ces cavaliers. Ce mot indiquerait-il les Ioniens, les Grecs ?

Une zone d'animaux, lions, boucs et coqs, règne tout autour du vase, au-dessous du grand tableau, des cavaliers et de la palmette peinte au revers.

Les ornements qui entourent la composition offrent une grande sobriété : ce sont des godrons, des rangs de perles et des zigzags.

Ce vase, le plus important de la série à inscriptions corinthiennes de la Collection Campana, offre, pour la physionomie des dessins et pour

1. Voir mon *Catalogue de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, n° 152. — Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CCVIII.

les légendes, la plus grande analogie avec le vase Dodwell; il a été publié en 1855, par l'*Institut de correspondance archéologique* [1].

Plusieurs autres vases de la suite corinthienne du Musée Napoléon III méritent d'être signalés, entre autres l'*hydrie* sur laquelle on voit Achille mort, couché sur un lit funèbre et pleuré par les Néréides, l'*amphore* décorée du sujet de Tydée et Ismène [2], la *kélébé* où est représenté le repas d'Hercule [3], une autre *kélébé* qui montre Pélée et les Néréides, etc. Sur une *hydrie* sans inscriptions, et d'un style tout particulier, est figuré Hercule qui conduit Cerbère enchaîné à Eurysthée; le roi, effrayé à l'aspect du monstre à triple tête, cherche à se cacher dans le pithos [4].

Les vases les plus anciens, portant des signatures d'artistes, appartiennent à la classe des vases corinthiens; on en connaît deux, l'un et l'autre encore inédits. Le premier est une pyxis signée du nom de *Charès* (Χαρες), et appartient à M. Eugène Piot, à Paris; l'autre est un vase à long col, trouvé à Cléones, dans l'Argolide, et acquis par la Société archéologique d'Athènes; il porte la signature de *Timonidas* (Τιμονίδας) [5]. Des héros de la guerre de Troie sont représentés sur ces deux vases.

Les sujets que montrent les vases de fabrique corinthienne, entremêlés d'inscriptions en caractères archaïques, tracées tantôt de gauche à droite, tantôt de droite à gauche (boustrophédon), ces sujets, dis-je, peuvent donner une idée des compositions sculptées sur le célèbre coffre de Cypsélus.

Pausanias [6], qui nous a laissé une description détaillée de cette œuvre d'art, dit que ce coffre avait été dédié, dans le temple de Junon, à Olympie, par les descendants de Cypsélus, tyran de Corinthe, le même dont il est question dans l'histoire de Démarate. Le jeune Cypsélus, recherché par les Bacchiades qui voulaient le faire périr, avait été caché dans ce coffre par sa mère; or, les Corinthiens donnaient le nom de κυψέλη à ces sortes de meubles (λάρναξ, κιβωτὸς); de là, le nom de l'enfant. Le coffre était fait de bois de cèdre, et les sujets qui y étaient sculptés étaient taillés en partie dans le bois, en partie incrustés d'or et d'ivoire, ce qui veut dire que des lamelles d'or rele-

1. *Annales et monuments inédits*, pl. XX.
2. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. VI, pl. XIV.
3. *Ibid.*, pl. XXIII, et *Annales*, t. XXXI, pl. K.
4. *Ibid.*, pl. XXXVI.
5. *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1861, p. 46.
6. *Elid.* I, 17-19.

vaient certains détails de costume, et que l'ivoire était employé là où dans les vases peints on s'est servi de la couleur blanche, pour les chairs des femmes, pour quelques chevaux, des chiens et autres animaux, pour les épisèmes des boucliers, pour d'autres détails et ornements, etc. Pausanias ajoute que des inscriptions en caractères anciens étaient tracées dans le champ auprès de chaque sujet, suivant le mode que les Grecs appellent βουστροφηδὸν, c'est-à-dire courant de gauche à droite et de droite à gauche, à la manière dont les bœufs attelés à la charrue tracent les sillons en labourant un champ.

Le nom de l'artiste qui avait fait ce coffre n'était pas connu; mais les inscriptions en vers, donnant l'explication des sujets, étaient attribuées au poëte Eumélus, qui florissait vers la fin de la neuvième olympiade, 741 ans avant Jésus-Christ[1]. Un des ancêtres de Cypsélus avait fait faire ce meuble pour y enfermer ses trésors. D'après ces données il n'y aurait eu que soixante-dix à quatre-vingts ans entre l'exécution de ce merveilleux coffre et l'émigration de Démarate. Il n'est pas nécessaire de supposer que le coffre de Cypsélus ait été fait du vivant d'Eumélus; l'artiste qui l'avait sculpté a pu exécuter ce travail quelques années plus tard, et se servir des vers du poëte pour donner l'explication du sujet. Il n'y a rien là que de très-acceptable.

Je n'ignore pas les objections qui ont été faites contre les récits relatifs à l'arrivée de la colonie de Démarate en Italie; s'il fallait en croire Niebuhr et les écrivains de son école, tout ce qui a été raconté par les historiens grecs et latins au sujet de cette colonie corinthienne venant à travers les mers apporter ses arts et sa civilisation aux Tyrrhéniens ne serait qu'un tissu de fables et d'absurdités. Cependant quand les monuments se trouvent en parfait accord avec les récits des historiens, que le lieu de découverte de ces monuments atteste la présence en Italie d'artistes corinthiens au VIIe siècle avant notre ère, que l'écriture en usage à Corinthe à cette époque se retrouve sur les vases tirés des hypogées étrusques, il ne semble guère permis d'hésiter ou de conserver des doutes. Les historiens n'ont fait que recueillir et mettre en œuvre des traditions anciennes et à coup sûr basées sur des faits réels. Condamner ces traditions et les retrancher de l'histoire, c'est se priver de documents utiles, et cette méthode ne saurait profiter à la science. Examiner les faits, confronter les récits historiques avec les monuments figurés et en tirer des

1. Clément d'Alexandrie (*Strom.*, I, p. 398, éd. Potter) dit qu'Eumélus était contemporain d'Archias, le fondateur de Syracuse. D'après Clinton (*Fasti Hellenici*), la date de la fondation de Syracuse serait la troisième année de la onzième olympiade. 734 avant Jésus-Christ.

conclusions, c'est à quoi doivent tendre les efforts de l'archéologue sincère qui recherche la vérité.

Il y a d'autres vases de fabrique très-ancienne, outre les vases corinthiens et les imitations qui en ont été faites. Ce sont des vases à peintures noires sur fond jaune ou rouge. Là les caractères alphabétiques employés dans les inscriptions ont des formes différentes; on y trouve le koph, le digamma, la lettre H comme aspiration. Mais ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans l'examen de ces questions; je dois laisser de côté tout ce qui touche à l'épigraphie. Je me contenterai donc de citer quelques exemples de ces monuments céramographiques de très-ancienne fabrique. Je mentionne : 1° une *hydrie* du Musée Napoléon III, sur laquelle est représentée la lutte de Thésée et du Minotaure; les inscriptions donnent les noms de Θεσευς, Τα[υρος] Μινοιο, Αρ[ια] θε, Μινος [1]; 2° une *hydrie* du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale, autrefois de la collection Durand [2], où l'on voit les noces d'Hercule et Hébé, Ηεραχλες, Ιολεος, Περκος, Αριο[ν] (noms de chevaux), Αθεναια, Ηεβε, Ηερα; 3° une *amphore* où est figuré le combat des Grecs et des Troyens autour du corps d'Achille, Σθενελος, Διομεδες, Αχιλλευς, Αιας, Γλ[α]υκος, Παρις, Αινεες, Εχιππος, Λεοδοκος [3]; 4° une amphore de la collection de M. le duc de Luynes, sur laquelle est représenté le combat d'Hercule contre le triple Géryon, Αθεναιε, Ηεραχλες, ΓαρυΓονες, Ευρυτιον [4].

Quelques-uns de ces vases sont à peu près de l'époque des vases portant des inscriptions en caractères corinthiens; d'autres (les deux derniers) sont évidemment d'un âge plus récent. La qualité de l'argile, la beauté de l'émail et la perfection des couleurs employées, et aussi certaines hardiesses dans le dessin, trahissent une main habile et exercée.

XXI

Avant de parler des vases peints à figures noires sur fond rouge ou jaune fabriqués à diverses époques et dans divers pays, je dirai un mot des poteries de travail étrusque, les unes décorées de reliefs, les autres enrichies de sujets gravés à la pointe.

1. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. VI, pl. XV.
2. *Catalogue*, n° 332.
3. *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. I, pl. LI.
4. Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. VIII.

Ces poteries se divisent en trois classes : 1° vases bruns ou d'un ton noirâtre tirant sur le brun ou le gris; 2° vases noirs; 3° vases rouges ou jaunes de la couleur naturelle de la terre.

Jusqu'à ce jour, du moins à ma connaissance, on n'a pas trouvé un seul échantillon de ces sortes de poteries, brunes ou noires, ni en Grèce, ni dans les îles; je n'en dis pas autant des vases de couleur naturelle de l'argile, mais ceux qu'on rencontre sur le continent hellénique et dans les îles ne sont certainement pas de travail étrusque; ils sont grecs ou romains. Du reste, si même on pouvait produire des exemples de découvertes de vases noirs en Grèce, le fait de ces découvertes ne prouverait rien en faveur d'une fabrique locale, ces vases ayant pu y être portés par le commerce.

Les vases peints de fabrique étrusque sont en général d'une date très-postérieure à certains des vases décorés de reliefs; j'aurai occasion d'en parler quand je serai arrivé à l'époque de la décadence de la céramographie. Il y a toutefois des vases étrusques à peintures noires d'un dessin très-grossier et qui semblent être contemporains des vases grecs à figures noires; ils doivent être classés à part, et je me réserve d'en faire mention dans le paragraphe où je traiterai des vases à peintures noires.

Pour en revenir aux vases de pâte-noire, il faut observer d'abord que ces sortes de poteries sont noires à l'extérieur comme à l'intérieur; elles sont d'une fabrique toute particulière; la plupart ont été modelées à la main; d'autres ont été faites sur le tour. Quelques archéologues pensent que l'on mêlait du bitume à l'argile, et que la teinte noire à l'intérieur tient aussi bien à ce mélange qu'à la manière dont ces vases ont été cuits [1]. D'autres supposent qu'on les exposait au feu en les enfermant dans d'autres vaisseaux de terre plus grands et en les entourant de sciure de bois. On ne sait s'ils ont été cuits au four, séchés au soleil ou durcis par un autre procédé. Tout ce qui a été dit à ce sujet ne peut être regardé que comme des conjectures, et rien de plus. Ce qui est certain, c'est que la pâte dont sont formés ces vases est moins dure que celle des vases peints; la terre en est beaucoup plus friable et se réduit aisément en poussière.

Les tombes de Chiusi, Cervetri, Vulci, Véies, Viterbe, Orvieto, Cortone, Palo, Volterra, Tarquinies, etc., fournissent en grande quantité les vases de pâte noire, et il s'en trouve dans toutes les collections un peu

1. Micali (*Monumenti inediti*, p. 158, Firenze, 1844) dit qu'en 1841 on avait trouvé aux environs de Corneto, où était l'ancienne ville de Tarquinies, et à une certaine profondeur, de la terre mélangée avec du bitume, et, quant à la qualité et à la couleur, tout à fait semblable à la pâte noire dont sont faits les vases étrusques.

nombreuses. Ceux de Chiusi, Volterra, Vulci, et de quelques autres localités, sont ornés de sujets en relief, ceux de Véies et de Palo ont des dessins gravés au trait.

Plusieurs passages des auteurs anciens semblent se rapporter à ces poteries étrusques. Il est possible pourtant que les poëtes latins aient eu en vue les vases peints, quand ils parlent des vases de l'Étrurie. Dès le temps de Numa, 700 ans avant Jésus-Christ, il est question à Rome d'une corporation de potiers[1]; Juvénal[2] parle en plaisantant de la vaisselle noire de Numa, *nigrumque catinum;* Perse[3] nomme la poterie étrusque, *tuscum fictile*, et un ancien scholiaste dit à cette occasion : *Vilem fictilemque a Thuscis olim factum;* Martial[4] mentionne la vaisselle du roi Porsenna, 507 ans avant Jésus-Christ : *Lautus erat Thuscis Porsenna fictilibus;* enfin Horace[5] ne manque pas de citer la poterie tyrrhénienne, *Tyrrhena sigilla.*

Les vases les plus anciens, c'est-à-dire ceux de couleur brune ou grise, sont mal cuits; quelquefois ils ne sont pas tout à fait bruns à l'intérieur. Ils sont faits avec du sable volcanique, grossièrement modelés et décorés à l'extérieur de filets, de bossettes en relief, de lignes gravées, de zigzags, de cercles tracés d'une manière maladroite. Tels sont les vases en forme de hutte ou de cabane (*tugurium*), trouvés sous des couches de lave, ou plutôt à côté de la lave, aux environs du lac d'Albano, et dont on peut voir des spécimens au Musée Grégorien à Rome, au Musée Britannique[6], et dans la riche collection de M. le duc de Blacas à Paris. On attribue à ces vases une haute antiquité, puisqu'on les considère comme appartenant aux aborigènes ou habitants autochthones du Latium. Lors de la découverte de ces sortes de cabanes ou huttes de terre, elles étaient enfermées avec d'autres vases, des espèces de petits barils, des coupes plates à une anse, des vases à verser (*œnochoé*) d'une forme lourde et grossière, dans de grandes urnes de terre garnies de deux anses sur les côtés[7].

Maintenant on a aussi d'autres vases de formes assez variées, de couleur brune ou grise, trouvés dans plusieurs localités de l'Étrurie. Ce sont

1. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 12, 46.
2. *Sat.* VI, 343.
3. *Ibid.*, II, 60.
4. *Epigr.* XIV, 98.
5. *Epist.* II, 2, 180.
6. Samuël Birch, *History of ancient pottery*, t. II, p. 196.
7. Aless. Visconti, *Sopra alcuni vasi sepolcrali rinvenuti nelle vicinanze della antica Alba-Longa*, Roma, 1817. — *Bulletin de l'Institut archéologique*, 1846, p. 94.

des canthares, des holcions, des plats, des coupes, etc., etc. Il existe une ressemblance extraordinaire entre ces vases étrusques et certains vases péruviens et mexicains, et il faut un œil exercé pour les distinguer. Les poteries noires n'ont aucun ornement; d'autres sont décorées de bas-reliefs faits au moyen de moules ou d'estampilles, et de cylindres qu'on passait sur la terre encore molle. On produisait ainsi des frises dans lesquelles se trouve répété plusieurs fois le même sujet. On reconnaît facilement sur les vases décorés de zones en bas-relief l'impression de cylindres de terre ou de pierre, gravés à la manière des cylindres assyriens ou babyloniens, car dans mainte occasion le cylindre revenant au point de départ a passé une seconde fois sur les sujets déjà imprimés. Les compositions en très-bas relief consistent en oiseaux, lions, sphinx, cerfs, griffons, centaures, poissons, têtes humaines, génies ailés, déesses ailées portant dans chaque main des panthères, des lions ou des oies, comme la Diane du coffre de Cypsélus[1], ou bien des déesses ailées tenant une pomme ou un vase, semblables à certaines figures de bronze qui servent de manches à des miroirs étrusques. Souvent ce sont des zones d'animaux (ζωίδιον) traitées comme dans les vases peints de style oriental, ou des processions de personnages qui s'avancent vers des divinités assises. On a cru reconnaître dans ces processions des suppliants qui portent des offrandes aux divinités infernales. Le tout a un caractère oriental très-prononcé. L'art étrusque et l'art primitif des Hellènes se rencontrent ici sur le même terrain. L'origine lydienne des Étrusques attestée par Hérodote[2], confirmée par un grand nombre de témoignages anciens[3], est un fait admis par les archéologues les plus éminents, et qui semble aujourd'hui à l'abri de toute contestation sérieuse; les monuments sont d'accord avec les témoignages écrits, et pour tout homme qui a étudié ces questions, qui a l'habitude des ouvrages d'art anciens, il est évident que les monuments appartenant aux âges reculés qui ont été découverts en Toscane ont été exécutés sous une influence directement asiatique.

Un archéologue bien compétent en ces sortes de matières, et qui a longtemps résidé sur les lieux, M. Noël des Vergers, vient d'examiner de nouveau la question de l'origine du peuple étrusque, et, frappé de l'aspect oriental qui se révèle partout dans les monuments les plus anciens de ce peuple, il n'hésite pas à admettre que l'élément asiatique a exercé

1. *Suprà*, p. 38.

2. I, 94.

3. Voir, entre autres, Strab., *Geograph.*, v, p. 219. — Scymn., Chius. 219. — Tacit., *Annal.*, iv, 55. — Plin., *Hist. nat.*, iii, 5, 8. — Fest., *sub verbo* SARDI VENALES, etc.

l'influence la plus immédiate sur le développement de la civilisation étrusque[1].

Ce que je viens de dire des vases bruns s'applique aux vases de pâte noire. Ils sont de formes beaucoup plus variées que ceux de couleur brune ou grise. On en rencontre des plus bizarres; quelques-uns ont le caractère de l'archaïsme et doivent avoir été fabriqués à une époque ancienne, par exemple ceux de Véies, ville détruite par les Romains en 390 avant notre ère. D'autres appartiennent incontestablement à un âge de décadence et doivent avoir été produits vers les dernières années de la

VASE ÉTRUSQUE DE PATE NOIRE.

République romaine[2]. Plusieurs de ces vases semblent avoir été faits avec l'intention d'imiter des vases de métal; ils sont surchargés d'ornements; des animaux naturels ou fantastiques, des monstres, des hommes, des femmes, des bustes humains, couvrent le corps du vase ou font saillie sur les bords de l'embouchure, sur le col, sur le goulot; des lions ou des panthères rampent le long des anses et s'agencent avec des ornements de diverse nature, des feuillages, des fleurs[3], etc. Les têtes en relief posées à différents endroits du vase rappellent les trois têtes sculptées qui se voient sur la très-ancienne porte d'entrée de la ville de Volterra[4].

1. *L'Étrurie et les Étrusques, ou Dix ans de fouilles dans les maremmes toscanes*, p. 99 et suiv., Paris, Didot, 1862, in-8°.

2. Micali, *Monumenti inediti*, 1844, p. 163.

3. On peut voir les formes extrêmement variées de ces poteries dans les atlas de Micali, *Monumenti inediti*, 1833, tav. XVII-XXVII, et *Monumenti inediti*, 1844, tav. XXVII-XXXIV.

4. Micali, *Monumenti inediti*, 1833, tav. VII.

Je reproduis ici un vase noir en forme de poisson[1], tiré de la Collection Campana.

On possède dans ces poteries étrusques, comme je l'ai dit, les formes les plus bizarres. On a des espèces de canopes, ressemblant beaucoup aux urnes égyptiennes, auxquelles on a donné le nom de canopes, et qui sont des vases funéraires ayant pour couvercles les têtes des quatre génies de l'Amenti. Les urnes étrusques ont pour couvercle une tête humaine; des bras s'adaptent dans les anses et au moyen de chevilles aux flancs de chaque côté du vase[2]. Je citerai encore de grands

POTERIE ÉTRUSQUE DE PATE NOIRE.

plateaux de forme carrée portés sur des griffes de lion et décorés de têtes humaines et d'animaux[3], des espèces de fourneaux (*focolari*) dont la destination est inconnue et dont je donne ici la figure. Il y en a quatre de cette espèce, mais variés de forme, dans le Musée Napoléon III.

1. Voir un vase analogue dans les *Annales de l'Institut archéologique,* t. XXIV, pl. G.

2. Micali, *Monumenti inediti,* 1833, tav. XIV, XV, XVI, et 1844, tav. XXXII. — Cf. Abeken, *Mittelitalien,* p. 273.

3. *Id., ibid.,* 1833, tav. XXVI, XXVII.

J'ai dit qu'on possédait des vases noirs avec sujets gravés au trait; ces objets sortent principalement des tombes de Véies; on y voit des fleurs de lotus, des festons, des chevaux, des griffons [1], etc.

Des inscriptions en caractères étrusques, et gravées dans la terre, sont tracées sur quelques vases de terre noire; on y a reconnu aussi, mais rarement, des lettres grecques [2].

Quelques vases de pâte noire sont enrichis de couleurs superposées, légèrement cuits, ou n'ayant même subi aucune cuisson. Il y en a avec de simples ornements, où dominent le rouge, le blanc et le bleu; d'autres montrent des animaux [3].

On a trouvé dans les tombeaux étrusques des œufs d'autruche, sur lesquels on a gravé à la pointe des animaux, des griffons, des sphinx, des guerriers dans des chars, et ces gravures sont rehaussées de couleurs vives, bleue et rouge [4].

Quant à la poterie de couleur naturelle de la terre, rouge ou jaune, faite par les Étrusques, elle consiste surtout en de très-grands vases (κέραμος, πίθος) destinés à contenir le vin et l'huile. On a trouvé un certain nombre de ces récipients dans de grands *tumuli* ou collines artificielles aux environs de Cervetri. Dans aucun de ces tombeaux ne s'est rencontré un seul vase peint. Ces grands vases ont la forme que les céramographes donnent ordinairement au pithos ou tonneau dans lequel se réfugie Eurysthée à l'arrivée d'Hercule qui porte sur ses épaules le sanglier d'Érymanthe, sujet fréquemment reproduit sur les vases grecs de toutes les époques.

Quelques-uns de ces grands vases sont cannelés; d'autres sont décorés de zones ou frises en relief, offrant la plupart du temps des animaux, des processions, des jeux, des courses de chars, des combats: le tout traité dans le goût oriental, comme les bas-reliefs qui décorent les vases noirs.

Ces sortes de vases sont placés dans des bassins ou grands plats destinés à recevoir l'huile ou le vin qui aurait pu se répandre par terre, quand on venait y puiser pour l'usage domestique; les larges bords de ces bassins sont également enrichis de bas-reliefs du même genre que ceux qui sont imprimés sur les vases [5].

Le Musée Napoléon III est riche en grands vases de terre à relief;

1. Micali, *Monumenti inediti*, 1844, tav. XXVII.
2. Samuël Birch, *History of ancient pottery*, II, p. 207.
3. Micali, *loc. cit.*, tav. IV, V.
4. *Ibid.*, tav. VII.
5. *Museum Etruscum Gregorianum*, II, tab. XCIX et C.

il s'en trouve également au Vatican et au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale; je ne crois pas que d'autres collections en possèdent.

Enfin, pour terminer ce que j'ai à dire des vases de travail étrusque, enrichis de reliefs, j'ajouterai que les scènes qui se voient sur ces sortes de poteries rappellent les belles coupes d'argent doré conservées au Vatican[1] et au Musée du Louvre, et dont j'ai déjà parlé[2] à l'occasion des vases peints à zones d'animaux. On serait tenté de regarder ces coupes comme ayant été fabriquées en Asie et apportées en Étrurie par les Lydiens eux-mêmes, tant leur aspect a un caractère oriental.

XXII

Je reviens aux vases à peintures noires sur fond rouge, jaune ou blanc.

Je n'ai encore parlé que des produits les plus anciens de cette nature, j'ai indiqué l'âge approximatif où l'on a commencé à ajouter des inscriptions aux peintures, et je crois avoir démontré que les vases les plus anciens où paraissent des figures humaines appartiennent au VIIe siècle avant notre ère.

Après les premiers essais de ce genre, où les figures d'un noir terne se dessinent sur un fond clair, cet art se développe, se perfectionne, et bientôt viennent les vases où sur un fond rouge se détachent des figures de l'émail noir le plus brillant. On possède un nombre considérable de ces vases, et la période de leur fabrication semble s'étendre du Ve au IVe siècle avant l'ère chrétienne (490 environ à 340). Ce qui est certain, c'est que les vases panathénaïques portant des noms d'archontes athéniens et fabriqués de 333 à 313 avant Jésus-Christ annoncent la dégénérescence et la fin de cet art[3]. Mais reste à savoir si les fabriques établies en Italie n'ont pas continué de produire des vases à peintures noires jusqu'à une époque postérieure à la mort d'Alexandre.

1. *Museum Etruscum Gregorianum*, I, tab. LXIII, LXVI. Dès 1844 (*Bulletins de l'Académie royale de Bruxelles*, t. XI, n° 4), j'ai signalé le caractère oriental des coupes d'argent de Cervetri.

2. *Suprà*, p. 40.

3. *Suprà*, p. 5.

On a désigné les vases à peintures noires sous le nom de vases d'ancien style, pour les distinguer des vases à peintures rouges qui appartiennent à l'époque du plus grand développement des arts chez les Grecs [1]. Les formes préférées pour cette classe de poteries sont les amphores, les hydries, les coupes, les œnochoés, les tasses et les lécythus. Les formes deviennent de plus en plus élégantes, le galbe se perfectionne, le col, le pied, les anses, sont rattachés avec art et s'harmonisent avec le corps du vase; le travail du potier devient de plus en plus soigné, la cuisson arrive à la dernière perfection et les couleurs employées sont d'un éclat des plus brillants et d'une beauté parfaite. J'ai déjà expliqué le procédé employé pour l'exécution de ces sortes de peintures [2]. Le fond est rouge ou jaune, les figures se détachent en noir; les muscles, les plis et les détails des vêtements et des draperies sont gravés au moyen d'une pointe aiguë; le blanc et le rouge violacé sont destinés à produire certains effets, à égayer la peinture, à faire ressortir des détails. Ainsi les parties nues du corps des femmes sont toujours blanches [3]; quelquefois aussi le corps des éphèbes est blanc [4]; dans des scènes de combat, mais par exception, les guerriers nus sont alternativement noirs et blancs. Ces exceptions à la règle générale se remarquent surtout dans des peintures archaïques, exécutées à une époque où les procédés adoptés plus tard pour les vases à figures noires n'avaient pas encore été déterminés et fixés par l'usage. Les chevaux attelés aux chars ou montés par des éphèbes sont alternativement noirs et blancs; dans les représentations de chasses il y a aussi des chiens de couleurs variées. Les auriges ont constamment de longues tuniques blanches. Le blanc est également employé pour les cheveux et la barbe

1. L'introduction placée par M. Otto Jahn à la tête de son excellent catalogue de la pinacothèque de Munich (*Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, in-8°. Munich, 1854) m'a surtout servi de guide dans cette partie de mon travail, souvent je n'ai eu qu'à traduire les renseignements exacts du savant allemand; rarement il m'a fallu modifier ses appréciations; j'ai, par-ci par-là, ajouté quelques nouvelles considérations à ses raisonnements solides et pleins de sagacité.

2. *Suprà*, p. 28 et 29.

3. On connaît très-peu d'exemples de femmes ayant les chairs noires; car dans les peintures où l'on ne voit plus de traces de la couleur blanche, on peut être certain que la coloration blanche a existé; presque toujours le blanc a laissé une empreinte mate sur le noir. Cependant, j'ai publié dans le *Bulletin de l'Académie royale de Bruxelles* (t. VIII, 1841, 1re partie) une peinture où les Hespérides ont le visage, les mains et les pieds noirs. Mais là c'est avec intention que les nymphes du couchant sont figurées noires.

4. Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CCXXIII.

des vieillards. Les boucliers ont des bords blancs ou rouges; il en est de même pour les épisèmes où pourtant le blanc est employé de préférence. On voit quelquefois des boucliers entièrement noirs à côté de boucliers blancs. Dans les vêtements le blanc et le rouge violacé indiquent des étoffes brodées ou teintes de diverses couleurs. Les bandelettes, les baudriers, les armes, les aigrettes des casques, les bords des vêtements, les siéges, les chars, les harnais des chevaux et quantité d'autres détails sont rehaussés par le blanc ou le rouge violacé. Les cheveux et la barbe des hommes ainsi que la crinière des chevaux ont reçu quelquefois une teinte rouge.

Il semble que l'emploi de ces couleurs appliquées d'une manière toute conventionnelle était soumis aux lois qui régissaient la sculpture polychrome et chryséléphantine.

Du reste, la coloration en blanc des chairs était un moyen sûr pour distinguer les femmes des hommes, car l'art, du moins chez les céramographes, n'était pas encore arrivé à caractériser d'une manière précise l'individualité et le sexe. Ainsi les amazones armées à la grecque et les éphèbes n'auraient guère pu être reconnus, si l'on n'avait adopté un procédé particulier pour distinguer les deux sexes. Il arrive même, dans les vases à peintures rouges d'un art avancé, qu'on a de la peine à reconnaître les éphèbes quand ils portent des vêtements qui les couvrent complétement: car alors il n'existe guère de marque distinctive entre les femmes et les éphèbes, à moins que leur coiffure ne les fasse reconnaître.

Les yeux des hommes sont ordinairement indiqués d'une autre façon que les yeux des femmes. Ceux des hommes sont gravés au trait en forme d'étoile, tandis que les yeux des femmes sont allongés et taillés en amande avec le fond blanc et la pupille noire et souvent rouge. Les contours dans les corps des hommes sont plus anguleux, plus prononcés que dans les corps des femmes, où l'on trouve des formes plus arrondies. Aussi Pline[1], en parlant de l'origine de la peinture, dit que l'Athénien Eumarus réussit le premier à distinguer les deux sexes : *Qui primus in pictura marem feminamque discreverit Eumarum Atheniensem figuras omnes imitari ausum.*

Toutes les têtes, dans ces peintures anciennes, sont dessinées de profil et manquent de caractère et de vie; ce n'est que par exception qu'on rencontre des têtes de face; en général l'effet en est médiocre; on y reconnaît une grande maladresse et une inhabileté prononcée. On exagère la forme des épaules, des hanches, des cuisses, des mollets. Souvent

1. *Hist. nat.*, XXXV, 8, 34.

les mouvements sont violents et forcés; ce qui manque surtout à ces sortes de compositions, c'est la grâce et le naturel, mais on y trouve beaucoup de naïveté. Et cependant, malgré toutes les imperfections qu'on peut signaler dans ces peintures, on est obligé de reconnaître une certaine habileté et un art qui tend à se développer. Tout n'y est pas maladresse ou ignorance; il y a nombre de choses qui tiennent à des types reçus et de convention, consacrés par l'usage. Souvent dans ces peintures, surtout dans celles du IVe siècle, on s'aperçoit que la recherche et l'affectation de l'archaïsme cachent une main habile et exercée.

Les compositions ne sont guère variées et n'annoncent pas d'efforts d'esprit; les figures sont rangées la plupart du temps les unes à la suite des autres, comme dans les bas-reliefs de style archaïque; les poses sont presque toujours les mêmes, et dans le plus grand nombre des tableaux on a cherché à former des groupes qui se répondent et se balancent et où le parallélisme est poussé jusqu'à l'exagération, tant pour les poses que pour les gestes. Les processions de divinités, les scènes de combat, les chasses, les courses, sont traitées avec cette monotonie. Les groupes sont composés de deux ou de trois figures au plus, et de chaque côté se montrent des personnages d'un ordre secondaire qui sont plus ou moins nombreux, suivant l'espace qu'on tient à décorer. Mais, comme je l'ai déjà dit, les vases faits avec soin annoncent des procédés habiles et perfectionnés. Ainsi on peignait autour d'une coupe, sur les bords extérieurs d'un deinos, autour d'un couvercle d'amphore, de petits groupes de guerriers qui s'arment ou qui combattent; chaque figure, malgré sa petitesse, est achevée jusque dans ses moindres détails, les traits sont gravés avec une grande précision et une grande netteté, et les couleurs de retouche appliquées avec sûreté. Il en est de même, dans les grandes figures, des dessins et des broderies des vêtements, des détails des armures, des attributs, des ustensiles, des ornements, des écailles de poisson dans les figures de divinités marines. Malgré ce soin minutieux et exagéré, on ne peut souvent se refuser à reconnaître dans certaines de ces peintures une vigueur de dessin remarquable.

Naturellement il n'est question ici que des vases fabriqués avec soin. Car dans la masse immense de vases à peintures noires disséminés sur tous les points de l'Europe, il en est une quantité qui ne sont que des poteries décorées par des artistes peu habiles, et dans l'antiquité ces sortes de produits ne pouvaient être que des objets d'un prix des plus modiques. Mais le nombre des beaux vases est si considérable, qu'il est facile de se faire une idée des traits caractéristiques de ces peintures et de porter un jugement certain sur leur mérite.

XXIII

Si maintenant nous jetons un coup d'œil sur les sujets traités par les céramographes qui excellaient dans les peintures noires, nous y trouvons des réunions de divinités, des processions, soit que les personnages marchent à pied, soit qu'ils s'avancent dans des chars. On rencontre souvent les divinités delphiques, Apollon, Diane et Latone; mais les représentations bachiques dominent et très-souvent sont reproduites au revers d'autres sujets. D'habitude Bacchus paraît au centre, toujours barbu, vêtu d'une tunique talaire et tenant ou le canthare ou le rhyton et un cep de vigne; souvent le dieu est accompagné d'Ariadne; des satyres, des silènes et des ménades l'entourent en dansant, en faisant de la musique et en se livrant à une joie immodérée et qui souvent dégénère en licence. Quelquefois à ces scènes bachiques se rattache le retour de Vulcain à l'Olympe, pompe burlesque et qui naturellement rentre dans les sujets où Bacchus joue le rôle principal. Ensuite on trouve les gigantomachies ou combats des géants contre les dieux de l'Olympe. Les géants sont constamment figurés sous la forme de guerriers armés de pied en cap ou hoplites. Et quant aux divinités, assez souvent les attributs caractéristiques manquent, et sans le secours des inscriptions on ne saurait quelquefois les reconnaître, à l'exception de Minerve, qui est toujours armée du casque et de l'égide. Un des sujets en faveur auprès des céramographes est la naissance de Minerve. Telle était grande l'influence d'Athènes sur les arts, que partout dans l'antiquité on recherchait à retracer et à multiplier des sujets empruntés à la religion et aux usages de l'Attique. L'assemblée des dieux qui assistent à la naissance de la fille de Jupiter est plus ou moins nombreuse, d'après l'espace, encore une fois, dont pouvait disposer l'artiste. Les divinités de la mer, autres que Neptune, sont la plupart du temps représentées avec la partie supérieure du corps de forme humaine, et le bas terminé par une large queue de poisson, couverte d'écailles et garnie de nageoires.

Dans les mythes héroïques, c'est surtout la série des travaux d'Hercule qui y est la plus nombreuse. La lutte avec le lion est la plus fréquemment reproduite; viennent ensuite le taureau, le sanglier, Cerbère, Géryon, les Amazones; on rencontre beaucoup moins souvent le jardin des Hespérides, la biche, l'hydre, les oiseaux de Stymphale. D'autres sujets fournis par le mythe d'Hercule, si fécond en épisodes, sont traités

sur les vases à figures noires, par exemple, les luttes avec Antée, Triton, Achéloüs, Cycnus, Eurytus, les Centaures, le géant Alcyonée; on rencontre le fils d'Alcmène punissant les Cercopes, ou se baignant dans les eaux thermales qu'il a découvertes. Une des représentations les plus fréquentes est la dispute pour la possession du trépied qu'Hercule veut enlever à Apollon. On trouve aussi le héros se reposant de ses fatigues, prenant part aux festins, jouant de la cithare, offrant un sacrifice aux dieux et enfin conduit à l'Olympe par Minerve, sa protectrice. Ce qui distingue Hercule, c'est la peau de lion, quoique quelquefois il n'ait pas cet attribut; la plupart du temps il est armé de la massue, mais on le rencontre également portant un arc et des flèches ou une épée.

Après Hercule, ce sont les faits de la guerre de Troie qui ont fourni de nombreux sujets aux céramographes. On voit l'enlèvement de Thétis, le petit Achille porté par son père au centaure Chiron, le jugement de Pâris, le départ d'Achille, les héros jouant aux dés, Achille et Hémithéa, Achille et Télèphe, les adieux d'Hector et d'Andromaque, la mort de Troïlus, le combat d'Hector et de Diomède, le corps d'Hector traîné dans la poussière, Priam implorant Achille, le combat d'Achille et de Memnon, l'Aurore pleurant la mort de son fils ou emportant son corps, le combat d'Achille et de Penthésilée, le combat autour du corps d'Achille, Ajax portant Achille mort sur ses épaules, le meurtre d'Astyanax, Ajax et Cassandre, le sacrifice de Polyxène, la fuite d'Énée, la querelle des Atrides, Ulysse passant devant les Sirènes, Ulysse chez Polyphème, etc.

Les scènes empruntées à la Thébaïde sont OEdipe et le sphinx, le départ d'Amphiaraüs, Tydée et Ismène.

Le bélier ressuscité par Médée et les filles de Pélias sont des compositions tirées des mythes ou des poëmes relatifs aux Argonautes.

Les mythes attiques sont figurés très-souvent, et un des héros le plus fréquemment représenté est Thésée luttant avec le Minotaure ou quelquefois avec le taureau de Crète, Triptolème et son cortége, etc.

On a également reproduit très souvent le mythe de Persée et des Gorgones, la chasse de Calydon. Des représentations beaucoup plus rares sont la lutte de Pélée et d'Atalante, le supplice de Prométhée, Sisyphe, etc.

Europe enlevée par le taureau ne se distingue guère des bacchantes. En général, le caractère individuel manque, et souvent des sujets identiques pour la forme extérieure, sans la moindre modification dans les poses ou même dans les détails, reçoivent des dénominations différentes [1]. De là ces nombreuses scènes de combat, ces luttes entre deux

1. Voir ma *Lettre à M. Otto Jahn sur les représentations d'Adonis*, dans les *Annales de l'Institut archéologique*, t. XVII, p. 411.

guerriers, souvent sur le corps d'un troisième qui est tombé [1]; ces guerriers qui s'arment ou qui s'apprêtent à partir [2]; ces enlèvements de femmes par des guerriers [3]; ces captives qu'on emmène [4]; ces prisonniers qu'on conduit enchaînés [5], etc. Toutes ces scènes sont vagues et indéterminées et souvent ne diffèrent les unes des autres que par le nombre des personnages qui y prennent part. Aussi hésite-t-on souvent sur les noms qu'il convient de donner aux personnages de ces sujets d'une banalité des plus vulgaires, et plusieurs savants se refusent même à reconnaître dans ces sortes de compositions des sujets mythologiques. Cependant tel ne saurait être mon avis, car des inscriptions tracées dans le champ de peintures d'un caractère banal donnent quelquefois la clef de l'énigme, et par conséquent on aurait tort d'écarter toute intention mythologique. Il arrive que dans des compositions bien déterminées on voit des personnages qui ne semblent être que des spectateurs sans liaison plus ou moins directe avec le sujet; on les a comparés aux chœurs dans les représentations scéniques, mais sans trop de raison, ce me semble. Les exigences de l'espace que l'artiste avait à décorer ont surtout motivé ces adjonctions, et l'on peut trouver plusieurs sujets où un nombre indéterminé d'assistants ou de personnages d'un ordre secondaire ne change rien à la conception primitive et symbolique. Je citerai entre autres la lutte de Thésée et du Minotaure, où l'on voit figurer les jeunes gens et les jeunes filles destinés à servir de pâture au monstre, la chasse de Calydon, où le groupe se réduit quelquefois à Méléagre et au sanglier, tandis qu'un nombre plus ou moins considérable de héros peut prendre part à la chasse, sans parler des archers, personnages d'un rang évidemment inférieur, des chiens, des arbres et d'autres détails accessoires qui étendent la composition, l'enrichissent et la complètent, sans en modifier ou changer le caractère. La naissance de Minerve est encore une de ces scènes où l'artiste peut admettre un plus ou moins grand nombre de dieux et même de héros de l'Attique [6]. Le retour de Vulcain à l'Olympe est également un de ces sujets qui se prêtent à ces extensions, sans changer le moins du monde l'idée religieuse, le cortége obligé des silènes, des satyres et des ménades, pouvant s'augmenter ou se réduire, selon la volonté de l'artiste. Comme la poésie tendait sans cesse à ampli-

1. Achille, Memnon et Antiloque.
2. Achille prenant congé de Lycomède; les Myrmidons qui s'arment.
3. Hélène enlevée par Thésée; Briséis enlevée par ordre d'Agamemnon.
4. Hélène reconduite par Ménélas, Briséis, Polyxène, etc.
5. Les captifs troyens destinés à être immolés aux mânes de Patrocle.
6. Voir *Élite des monuments céramographiques*, t. I, p. 198.

fier le mythe original et primitif, souvent énoncé en quelques mots, à y ajouter des détails, de nouvelles personnifications, des épisodes, de même l'art, en prenant des développements, ajoutait de nouveaux traits aux conceptions symboliques; ces traits n'altéraient guère le système religieux, éminemment large et élastique; l'art savait, comme la poésie, y introduire des personnages secondaires, acolytes et suivants, portant toujours des noms ayant quelque affinité avec le mythe original[1]. En décrivant les peintures de Polygnote, dans la Lesché de Delphes, Pausanias[2] dit à plusieurs reprises que le grand peintre de Thasos avait introduit dans sa composition plusieurs personnages dont les noms ne se trouvent mentionnés dans aucun poëme, dans aucun récit mythologique, et avaient été inventés et forgés par lui. Telle était la liberté dont usaient les artistes anciens et dont à chaque pas on retrouve la trace sur les vases peints. Jusqu'à ce jour, on n'a pas fait assez attention à cette liberté d'invention, qui est un des traits les plus caractéristiques de l'art grec; mon savant et regretté ami Charles Lenormant a insisté tout particulièrement sur cette pratique de libre amplification qui est exposée avec tous les développements nécessaires dans un remarquable mémoire encore inédit sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes.

Dans tous les sujets peints sur les vases d'ancien style, on ne recherche pas la beauté des formes. Tout y est empreint d'un caractère de roideur et de sévérité qui n'est pourtant pas sans grandeur. Les personnages que la poésie a idéalisés comme types de beauté ne répondent guère à l'idée qu'on a pu s'en former. Achille par exemple est un homme vigoureux et barbu comme les autres héros, et ne différant d'eux en rien; les femmes sont toujours complétement vêtues, et dans les peintures les plus soignées leur costume est d'une grande richesse. Les hoplites sont pesamment armés, les archers qui les accompagnent ont le costume des Scythes[3], les auriges sont vêtus de tuniques talaires, l'image de l'âme est figurée tantôt sous la forme d'un oiseau à tête humaine, tantôt sous celle d'un petit génie ou d'un petit guerrier avec des ailes.

1. Voir un article très-intéressant de M. Adrien de Longpérier, dans l'*Athenæum français*, 1853, p. 333 et suiv., et l'article du même savant sur *Junon Anthéa*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XX, p. 165 et suiv.

2. *Phocid.*, XXV, 2; XXVI, 1; XXX, 3.

3. Des Scythes faisaient l'office de gardes de police à Athènes. Schol. ad Aristophan.. *Acharn.* 54. — *Etym. magnum*, v. Τοξόται.

Quant à certains détails d'ornementation, il est à remarquer qu'on a persisté pendant longtemps à représenter le Gorgonium à l'intérieur des coupes; à l'extérieur ce sont de grands yeux qui vers les anses servent d'encadrement aux autres peintures; ces yeux se reproduisent aussi sur les amphores, sur les tasses, à la proue des vaisseaux, usage qui s'est conservé juqu'à nos jours à Naples, en Sicile et à Malte, où les barques des pêcheurs portent encore à la proue de grands yeux peints. On mettait également des sphinx et des sirènes près des anses; c'est comme une réminiscence des longues zones d'animaux des vases de style oriental.

Parmi les sujets de la vie domestique représentés sur les vases à peintures noires je citerai les exercices agonistiques, les luttes du gymnase, les chasses, les banquets, les femmes qui vont chercher de l'eau à la fontaine ou qui se baignent, qui se livrent aux soins du culte, qui cueillent des fruits, occupées de leur toilette, etc. Les cérémonies nuptiales sont figurées sous la forme d'une procession solennelle, et ordinairement les mariés sont montés sur un char, tandis que des divinités protectrices les accompagnent à pied pour les conduire à leur demeure. On trouve aussi, mais ces représentations sont rares, les travaux de l'agriculture, la cueillette des olives, l'art du potier, la fonte des métaux, la navigation, etc.

XXIV.

Il ne faut pas croire que tous les vases d'ancien style, à figures noires, soient tous sortis d'une seule et même fabrique, ou aient été faits d'après des modèles uniformes, quant au dessin des sujets et des ornements. Il y en a d'époque et de style bien différents. On est porté à attribuer aux fabriques grecques établies dans l'Italie centrale une large part dans ces produits. Mais n'anticipons pas; il faut procéder par ordre dans l'examen des diverses classes de vases à peintures noires.

On a des coupes couvertes d'un enduit blanc assez terne qui sert de fond et sur lequel se détachent des figures noires, d'un style roide et archaïque, rehaussées de rouge, qu'au premier aspect on serait disposé à faire remonter à une époque voisine des vases corinthiens trouvés à Cære. Les coupes de cette espèce sont rares. On connaît depuis longtemps celle où l'on voit Ulysse et ses compagnons qui enivrent le

cyclope Polyphème et lui crèvent son œil. Cette coupe, publiée par M. le duc de Luynes en 1829, a passé de la collection Durand dans la collection de M. le vicomte Beugnot, puis au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale[1]. Au musée Napoléon III, il y a trois coupes du même genre; on y a représenté le combat de Cadmus contre le dragon de Mars, Méléagre attaquant le sanglier de Calydon, et Prométhée, ou plutôt Jupiter et l'aigle. Mais la représentation la plus remarquable d'un style tout à fait identique est celle qui est tracée au fond d'une coupe des plus célèbres, conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, je veux parler de la coupe d'Arcésilas[2]. A voir ce roi assis sous un pavillon, accompagné de gens qui pèsent le silphium, à voir ces oiseaux, ces quadrupèdes, on se croirait en face d'une peinture des plus anciennes. Cependant, si l'on considère la forme des lettres employées dans les inscriptions, on y retrouve de suite des formes moins archaïques que le style de la peinture ne semble l'annoncer, le lambda Λ, par exemple, étranger à l'alphabet dorien[3], etc.

Je n'admets pas que la coupe d'Arcésilas montre un sujet comique, une espèce de caricature, comme plusieurs archéologues l'ont cru[4]. L'exagération de roideur dans le dessin, l'expression dans les traits des figures, tout cela tient à une affectation d'archaïsme, et à rien autre chose.

Il y a eu quatre rois du nom d'Arcésilas qui ont régné dans la Cyrénaïque, et il serait peut-être difficile de déterminer à quel Arcésilas se rapporte la peinture de la coupe, si l'on ne savait, par les vers de Pindare[5], la grande célébrité que s'était acquise le quatrième prince de ce nom, vainqueur aux jeux Pythiques, dans la LXXXe Olympiade (458 av. J.-C.). C'est vers cette époque environ qu'il faudrait placer la fabrication de la coupe d'Arcésilas. Les objections qui ont été présentées contre cette opinion manquent de fondement, car, si Phidias opérait à cette même époque, ou peu avant, une immense révolution dans les arts par ses sublimes créations, il ne s'ensuit pas que d'obscurs peintres de vases, vivant et travaillant en Italie ou dans d'autres contrées éloignées d'Athènes, le grand centre des arts et de la civilisation, eussent déjà acquis un talent qui leur permît d'aspirer même de loin à la perfection des œuvres du grand artiste.

1. *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. I, pl. VII, 1. — *Cat. Durand*, n° 416. — *Cat. Beugnot*, n° 56.

2. *Id.*, t. I, pl. XLVII, 1. — *Cat. Durand*, n° 422.

3. Mommsen, *Unterital. Dialect.*, p. 36.

4. Voir Welcker, *Alte Denkmæler*, t. III, p. 494. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. CL.

5. *Pyth.*, IV, 457 *sqq.*

Il est à remarquer que M. le duc de Luynes[1] a rapproché des inscriptions de la coupe d'Arcésilas celles qui sont gravées sur un casque de bronze, trouvé en 1817 dans les ruines d'Olympie et conservé au Musée britannique[2]. Hiéron Ier, tyran de Syracuse, contemporain de Pindare et d'Arcésilas, vainquit, près de Cumes, les Tyrrhéniens, dominateurs sur mer, dans une bataille navale (Olympiade, LXXVI, 3, av. J.-C. 474), et commença la ruine de cette nation opulente, parvenue, par son commerce et les déprédations de ses pirates, au comble de la prospérité[3]. A cette occasion, ajoute M. le duc de Luynes, le tyran dédia un trophée à Olympie avec une inscription gravée sur le casque placé au sommet du monument. Les caractères ont une forme archaïque, et les irrégularités grecques y sont très-multipliées.

Il existe dans la collection Campana un certain nombre de grands vases d'une fabrique toute particulière, et qui paraissent remonter à une haute antiquité. Tous ne sont pas du même style, ni évidemment de la même époque. Ces vases ont été trouvés dans la tombe de Cære, d'où a été retiré le grand sarcophage de terre peinte auquel on a donné si improprement le nom de tombeau lydien, ou, s'ils n'ont pas été découverts dans la même sépulture, c'est dans les environs qu'on les a rencontrés. Il y en a, parmi ces vases, qui, par leurs peintures et leurs ornements, rappellent les vases de style oriental; d'autres, à couverte noire, ont des peintures à teintes rouges, blanches et brunes, superposées sur la couverte. Ces peintures représentent des animaux, soit naturels, soit fantastiques. D'autres montrent des chasses. La plupart de ces vases ont quatre et même six anses. Quelques-uns ont des couvercles, et ces couvercles sont enrichis eux-mêmes de peintures et d'ornements variés. Je ne crois pas qu'aucune collection, hors le musée Napoléon III, possède des échantillons de ces vases d'une fabrique toute particulière.

Les vases à peintures noires, sur lesquels sont tracées des inscriptions avec mélange de formes ioniques et doriques, sont peut-être un peu plus anciens que les coupes à fond blanc dont j'ai parlé plus haut, quoiqu'ils soient et plus brillants de couleur et d'un style plus soigné. Je serais assez disposé à faire remonter les vases où l'on voit le *koph* à l'époque

1. *Annales de l'Inst. arch.*, 1833, p. 63.

2. L'inscription tracée sur ce casque fut publiée en 1820 par Bröndsted *(Sopra un' iscrizione greca scolpita in un antico elmo di bronzo)*, et reproduite plus tard dans le *Corpus inscript. gr.* de Bœckh, I, n° 16, p. 34 et 35. — Cf. *Comment. ad Pindar.*, II, 2, p. 225. — *Revue numismatique*, 1843, pl. I.

3. Diodor. Sicul., XI, 51.

des guerres médiques (Olympiade LXXV, av. J.-C. 480), ou même un peu avant.

On doit ranger auprès de ces vases, quoique appartenant à une fabrique toute différente, celui des noces d'Hercule et d'Hébé[1], une scène du jugement de Pâris[2] et plusieurs autres que je passe sous silence pour ne pas trop multiplier les citations. Le célèbre vase panathénaïque connu sous le nom de vase Burgon remonterait à la LXXXe Olympiade, 460 av. J.-C.[3].

Ce fut vers le milieu du cinquième siècle avant notre ère que la fabrication des vases à peintures noires prit de grands développements, et l'on peut faire remonter à cette époque quelques-uns des vases d'un style sévère. Au nombre de ces vases, celui qui tient incontestablement le premier rang, et par sa dimension et par le nombre des sujets et des inscriptions, est le fameux vase François, dont il a déjà été question[4]. Ce vase a été trouvé aux environs de Chiusi, l'antique Clusium, en 1844, et fait aujourd'hui un des plus beaux ornements du Musée de Florence. La découverte de ce monument fut accompagnée de circonstances singulières. Brisé en un grand nombre de pièces, les morceaux en furent recueillis dans dix ou douze chambres sépulcrales, et l'on ne saurait s'imaginer tous les soins que prit M. François, l'habile explorateur des tombeaux étrusques, pour en rassembler les débris. Le tombeau avait déjà été visité et pillé à une époque ancienne, et le magnifique vase avait été brisé à dessein par ceux qui avaient pénétré dans l'intérieur, et dont le but était évidemment la recherche de trésors. Aussi ne trouva-t-on aucun objet d'or et même, malgré les recherches les plus minutieuses, plusieurs morceaux du précieux vase ne purent être retrouvés.

Le vase François est une amphore d'une dimension peu ordinaire, d'une forme basse à large panse et toute couverte de peintures. Je veux donner ici une description sommaire des peintures dont ce vase est décoré, pour faire connaître la richesse d'ornementation de ces sortes de produits céramographiques. Trois zones de sujets couvrent la panse, deux le col et un le pied; les anses sont également décorées de figures peintes. Partout des inscriptions accompagnent les personnages; nous les transcrivons en caractères cursifs. Le genre de décoration de cette amphore peut

1. *Cat. Durand*, n° 332. — Cf. *suprà*.
2. Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CLXX.
3. Samuel Birch, *History of ancient pottery*, vol. I, p. 271.
4. *Suprà*, p. 40. — Ce vase a été publié dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, t. IV, pl. LIV-LVII. — *Arch. Zeitung*, 1850, pl. XXIII et XXIV.

donner une idée des monuments anciens dont on trouve la description dans Pausanias, le coffre de Cypsélus et le trône de l'Apollon Amycléen. Les longues rangées d'animaux qui paraissent dans les vases du sixième et du septième siècle avant l'ère chrétienne n'occupent ici qu'une seule zone, la troisième de la panse.

Le sujet principal qui se développe autour du vase est le cortége solennel des divinités qui se rendent aux noces de Thétis. La fille de Nérée (Θετις) est assise dans l'intérieur d'un édifice d'ordre dorique, devant lequel est placé un autel (βο...) surmonté d'un canthare. Pélée (Πελευς), debout en dehors de l'édifice, s'avance au-devant de Chiron (Χιρον), accompagné d'Iris (Ιρις). Suivent Hestia (Εστια), Cérès (Δε....), Chariclo (Χαρικλο) et Bacchus (Διονυσος), qui porte sur ses épaules une grande amphore. Ensuite viennent sept quadriges, dans chacun desquels se trouvent deux divinités, Jupiter et Junon (Ζευς, Ηερα), Neptune et Amphitrite (...ειδον, Ανφιτριτε (*sic*)), Mars et Vénus (Αρες, Αφροδιτε), Mercure et Maïa (Ηερμες, Μαια). Ici manquent des figures, plusieurs morceaux n'ayant pu être retrouvés dans la fouille, comme je l'ai déjà dit plus haut. Ainsi on n'a pas tous les noms des divinités arrivant dans des chars. Les Heures (Ηοραι), les Muses (Καλιόπε, Ορανια, Μελπομενε, Κλεο, Ευτερπε, Θαλεια, Στεσιχορε, Ερα..., Πολυμνις), et les Parques (Μο...ρα..), accompagnent à pied les grandes divinités montées dans les quadriges. Ensuite paraît l'Océan (..κεανος), sous la forme d'un monstre marin, et Vulcain (Ηεφαιστος), qui s'avance monté sur un mulet. Ces deux dieux ferment la marche de cette longue procession.

Au-dessous de cette première zone sont deux sujets. Dans le premier on voit Achille, suivi de Minerve (Αθενα...), Mercure (Ηερμε...), et Thétis (Θετις), se lançant à la poursuite de Troïlus (Τροιλος) et de Polyxène (...σεν..). Près d'une fontaine (κρενε) se tiennent Apollon (Απολον) et Rhodia (Ροδια). Priam (Πριαμος) et Anténor (Αντενορ) regardent avec terreur la scène, tandis qu'Hector (Ηεκτορ) et Polités (Πολιτες) sortent des murs de Troie et accourent pour s'opposer à l'entreprise d'Achille. L'inscription Τροον est tracée au-dessus d'un éphèbe qui va puiser de l'eau à la fontaine ; les mots θακος et Ηυδρια sont écrits près du siége de Priam et près de l'hydrie que Polyxène a laissé échapper de ses mains.

Le second sujet représente Vulcain (Ηεφαιστος) sur le mulet, ramené à l'Olympe par Bacchus (Διονισος), les Silènes (Σιλενοι) et les Nymphes (Νυφαι). Vénus (Ηαφροδιτε), debout devant les trônes sur lesquels sont assis Jupiter (Ζευς) et Junon (Ηερα), reçoit le cortége, tandis que Minerve (Αθ...ια), Diane (Αρτεμις), Apollon et Mercure (la partie supérieure du

corps de ces dieux, ainsi que leurs noms, ont disparu), cherchent à consoler Mars (Αρες), humilié et confus.

La troisième zone, je l'ai déjà dit, est composée d'animaux; ce sont des combats de lions contre des taureaux et des sangliers, des luttes de panthères avec des cerfs et des taureaux. Au centre, de chaque côté du vase, est une grande palmette avec nœuds et entrelacs, dans le goût oriental, et gardée d'une part par deux sphinx accroupis, et de l'autre par deux griffons.

Sur le col du vase on a représenté les courses de chars aux funérailles de Patrocle. Les noms écrits près des personnages sont: Α...ιλευς, Ολυτευς, Αυτομεδον, Διομεδες, Δαμασιπος, Ηιπ..ον. Des trépieds et un *deinos* sont les prix destinés aux vainqueurs.

Au revers, on voit le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs et de Laodamie. Les noms inscrits auprès des Lapithes sont les suivants: ..εσευς, Αντιμαχος, Καινευς, Ηοπλον, ...αρυ... Les Centaures portent les noms d'Ηυλαιος, Αγριος, Ηασβολος, Πετραιος, Πυρος, Μελαν..ιτες. Οροβιος.

La seconde zone du col montre, d'un côté, la chasse de Calydon. Les noms des héros qui prennent part à la célèbre chasse sont les suivants : Αρπυλεα, Αριστανδρος, Θοραχς, Αντανδρος, Ευτυμαχος, Μελανιον, Αταλατε, Πελευς, Μελεαγρος, Πολυδευκες, Χαστορ, Ανταιος, Ακαστος, Ασμενος, Κιμεριος, Αντιμαχος, Σιμον, Τοχσαμις, Κινορτες, Παυσιλεον. Les chiens sont nommés Μαρφ..ς, Ορμενος, Μεθεπον, Δαβρος, Ρορχς, Εαερτες, ΕΗοδος. De chaque côté du sujet est peint un sphinx accroupi entre des palmettes.

Au revers de la chasse de Calydon, on voit Thésée (Θεσευς) et Ariadne (Αριανε), entourés d'une troupe de jeunes gens et de jeunes filles qui se tiennent par la main comme pour se livrer au plaisir de la danse. La nourrice (Τροφος) est debout entre Thésée et Ariadne. Les noms des jeunes gens et des jeunes filles sont: ...πιΗοια ...ροκριτος, Λυσιδικε, Ηερσιπο..., Αστερια, Αντιοχος, Δαμασιστρατε, Ηευσιχσιστρατο..., Κορονις, Ευσθενες, Μενεσθο, Δαιδοχος, Ηιποδαμεια, Φαιδιμος. A côté de cette troupe d'Athéniens et d'Athéniennes délivrés par Thésée, on aperçoit un vaisseau et un homme qui nage dans la mer. C'est peut-être Égée. Malheureusement il manque ici plusieurs morceaux, et on ne saisit pas bien l'idée de l'artiste.

Sur le pied du vase il y a une seule zone dans laquelle on a figuré le combat des Pygmées contre les grues; les uns combattent à pied, les autres sont montés sur des boucs.

Sur chaque anse on a répété le groupe d'Ajax (Αιας) portant sur ses épaules le corps d'Achille (Αχιλευς), une déesse ailée tenant, l'une un lion dans chaque main, et l'autre un cerf et une panthère, et un person-

nage barbu et ailé, vu de face, d'un aspect horrible et offrant de la ressemblance avec les Gorgones : c'est la personnification de la terreur et de la crainte qui, en grec, portent des noms masculins, Φόβος et Δειμὸς.

Les artistes qui ont travaillé à ce merveilleux vase, le plus riche par ses dessins qui soit connu, y ont mis leurs signatures : Εργοτιμος μ'εποιεσεν, Ergotimos m'a fait[1], Κλιτιας μ'εγραφσεν, Clitias m'a peint.

On peut ranger immédiatement après le vase François et ceux de la même époque les vases à peintures noires où les sujets mythologiques,

AMPHORE DE NICOSTHÈNES.

encadrés dans des zones d'animaux, affectent encore des formes très-archaïques. Je citerai comme exemples deux représentations de la naissance de Minerve sur deux amphores de la collection Campana, publiées par mon savant ami M. Roulez[2]. Les zones d'animaux continuent pendant bien longtemps à servir d'encadrement aux sujets mythologiques, et ce n'est que plus tard qu'elles finissent par disparaître complétement.

Les vases avec animaux peints en noir d'un éclat brillant, sur un fond rouge et avec des teintes blanches et rouges violacées dans certains

1. M. Gerhard (*Vasenbilder*, pl. CCXXXVIII) a publié une coupe d'ancien style portant la signature d'Ergotimos; cette coupe a été trouvée à Égine.

2. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. VI, pl. LVI.

détails, sont des imitations des anciens vases de style oriental, et le goût de ces imitations a duré chez les Grecs pendant le cinquième et le quatrième siècle avant l'ère vulgaire. On y voit quelquefois des figures humaines, comme sur un vase de la précieuse collection de M. le duc de Blacas, où est représenté Mercure entre deux sphinx.

Les amphores à peintures noires, avec des palmettes sur le col, et qui, en majeure partie, viennent des fouilles de la Toscane, peuvent être considérées comme des vases fabriqués en Étrurie par des artistes grecs.

Comme exemples de la peinture d'ancien style à figures noires, je mets sous les yeux des lecteurs trois vases du musée Napoléon III. Le premier est une amphore à anses plates et portant la signature de Nicosthènes (Νικοσθενες εποιεσεν). On y voit deux zones de sujets, et sur le col est tracée une large palmette. Dans la zone supérieure on aperçoit un quadrige et plusieurs personnages qui l'accompagnent. La seconde zone montre un sphinx et un homme armé d'une massue, peut-être Œdipe; des hommes drapés sont placés de chaque côté du groupe central.

Le second vase est une élégante amphore, également à anses plates,

AMPHORE.

et d'une fabrique qui paraît plus soignée et d'un style plus délicat que les œuvres de Nicosthènes. On y voit un roi assis sur un ocladias et tenant un

sceptre; quatre hommes barbus semblent lui parler. Au revers est représenté un éphèbe, vainqueur à la course à cheval. Les anses sont enrichies de chaque côté de deux serpents en relief; auprès court un lézard, et sur la partie plate de l'anse est peinte une tête de Gorgone hideuse, avec la langue pendant hors de la bouche.

Le troisième vase porte la signature de Timagoras (Τιμαγορας εποιεσεν). C'est une hydrie à trois anses. On y voit la lutte, si souvent reproduite

HYDRIE DE TIMAGORAS.

par les céramographes, d'Hercule avec Triton ou Nérée. A droite se lit une seconde inscription en partie effacée; je crois y lire la phrase suivante : [Α]νδοχιδες κα[λ]ος δοκει Τιμα[γ]ορα, c'est-à-dire, *Andocide paraît beau à Timagoras.*

Dans la petite frise qui règne au-dessus du grand tableau, on voit un hoplite qui prend congé de son père et de sa famille pour aller à la guerre.

Il existe une classe de vases à peintures noires, d'un style affecté et

où tous les personnages sont d'une forme grêle et allongée. On ne sait trop quels sujets l'artiste a voulu représenter; on y voit rarement des inscriptions et il semble que l'on n'a eu en vue que de retracer, la plupart du temps, des scènes de la vie privée; cependant on est tenté de chercher un sens mythologique à ces compositions, qui sont soignées jusque dans les moindres détails[1]. On doit considérer ces sortes de vases comme des imitations du style ancien.

Quelques vases à peintures noires montrent les lettres longues H et Ω, admises chez les Athéniens, postérieurement à l'archontat d'Euclide (Olympiade XCIV, 2, av. J.-C. 403), et qui, longtemps avant, avaient été introduites dans l'alphabet grec par le poëte Simonide. Je citerai une amphore de la collection Magnoncour, où l'on voit l'Aurore (Ηως) et Thétis (Θετις) assistant au combat de leurs fils (Αχιλευς) et Memnon (Μεμνων)[2], et une autre amphore du musée Napoléon III, où, dans une gigantomachie, parmi plusieurs noms plus ou moins lisibles, on lit Ζευς, Υπηρβιος, Αθηναε, Ηερμεηε (?)[3].

Il y a aussi des vases ayant des peintures noires sur fond blanc semblable à l'émail blanc des lécythus athéniens. En général, ces vases sont d'une époque relativement récente. Ordinairement ils sont de petite dimension : des lécythus, des tasses, des œnochoés, des coupes. Il y en a d'un style très-délicat et soigné; d'autres, au contraire, sont d'un dessin négligé. Je ne parle pas ici de quelques œnochoés, entre autres de celles qui portent la signature de Nicosthènes, et dont il y en a deux au musée Napoléon III. Ces sortes de vases sont des exceptions, et il ne faudrait pas les confondre avec ceux qui forment une classe entière.

Les vases de travail étrusque, à peintures noires, sont des imitations grossières des vases grecs. La terre en est lourde, la cuisson a manqué, les couleurs sont appliquées sans soin, le dessin des figures trahit la maladresse, surtout quand l'artiste étrusque a voulu représenter des sujets nationaux, pour lesquels il manquait de modèles. Les costumes

1. Voir Micali, Atlas de 1833, pl. LXXVII et LVIII. — Un des vases les plus jolis et les plus fins de ce genre est la petite amphore encore inédite de la collection Durand (*Cat.*, n° 262), où Charles Lenormant a cru reconnaître le vol du chien de Crète par Pandarée. — Sur une autre amphore (*Cat. Beugnot*, n° 50), aujourd'hui dans la collection de M. Paravey, à Paris, j'ai cru distinguer le nom d'Achille, Αχιλλευς. — Mon savant ami M. Adrien de Longpérier a déchiffré, sur une amphore du musée Napoléon III d'un style semblable, l'inscription χαιρε και πιει ευ.

2. Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CCV. — *Cat. Magnoncour*, n° 59.

3. Les vases portant des noms d'archontes athéniens ont aussi dans l'orthographe des inscriptions l'H et l'Ω. Voir *suprà*, p. 5.

sont étrusques, et souvent les personnages ont des ailes. Cependant il y a des vases véritablement étrusques, d'un travail plus soigné; ce sont des amphores enrichies de peintures de diverses couleurs, imitant les vases grecs d'ancien style, à zones d'animaux qui encadrent des compositions mythologiques. Une des plus anciennes représentations de ce genre est le vase étrusque de la collection de M. le duc de Luynes, sur lequel on voit Apollon qui lance ses flèches contre un homme et une femme[1]. D'autres vases de cette espèce montrent des réunions de divinités et de héros avec des génies ailés, sans qu'il soit possible de rattacher ces sujets à quelque mythe connu. Le plus souvent on ne saurait saisir l'intention qui a présidé à ces groupes; on dirait que les artistes étrusques choisissaient des figures dans plusieurs compositions grecques et y ajoutaient des emprunts faits à leurs conceptions religieuses, comme par exemple des génies et des animaux monstrueux et singuliers. Jusqu'à ce jour, on n'a jamais découvert d'inscriptions sur ces poteries qui presque toutes viennent de la nécropole de Vulci.

Le style ancien a continué pendant longtemps à être recherché, et ce style a été imité et reproduit à une époque où l'art grec brillait de tout son éclat. On ne saurait avoir le moindre doute à cet égard. Ce style, d'ailleurs, semblait plus propre à rendre et à exprimer d'une manière convenable les sujets religieux. Les vases à noms d'archontes trouvés à Bengazi, l'ancienne Bérénice, sont une preuve de ce respect pour le style archaïque, conservé jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand. On y a maintenu les peintures noires, mais le style, la forme du vase, l'orthographe des inscriptions, tout cela a subi des modifications dues à l'influence et aux usages de l'époque. Ces vases panathénaïques sont comme les derniers vestiges, les derniers reflets de la peinture à figures noires. Dans l'étude des vases à peintures rouges et jaunes, on verra la transition qui s'est opérée graduellement dans ces deux manières en usage chez les céramographes grecs.

XXV.

Nous avons vu que l'on a continué de fabriquer des vases à figures noires sur fond rouge ou jaune jusqu'au temps d'Alexandre, et même après la mort du conquérant macédonien. Ce sont là les derniers vestiges, les derniers reflets de ce style ancien, si répandu, si florissant au cin-

1. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XVIII. — Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. VI et VII.

quième et dans la première moitié du quatrième siècle avant l'ère vulgaire. On y reconnaît une main exercée, mais peu habituée à ce genre de peintures, de sorte que l'aspect de ces amphores panathénaïques, au lieu d'offrir un caractère grave et sévère, ne donne l'idée que d'une imitation manquée.

La classe des vases à figures rouges sur fond noir est infiniment plus considérable que celle des vases à figures noires sur fond clair. J'ai déjà indiqué, plus haut[1], la manière dont l'artiste procédait pour décorer ces sortes de vases. On traçait légèrement et au moyen d'un instrument à pointe émoussée les contours des figures, les muscles, les draperies, de manière que, lors de l'application de la couverte noire qui forme le fond ou le champ, les figures se trouvassent ménagées : c'était là l'esquisse. Toutes les lignes intérieures, les traits du visage, les plis des vêtements, les ondulations des draperies, sont tracées au pinceau et paraissent avoir été tirées au cestre, tant elles sont appliquées avec fermeté et adresse. La couleur noire qui fait les fonds a servi également aux lignes du dessin; ce procédé remplace les contours et les détails gravés au trait, à l'aide d'un instrument aigu, moyen dont se servaient les céramographes, qui peignaient les figures noires sur fond clair. Le rouge violacé est la seule couleur qui serve à rehausser la teinte plate de ce genre de peintures; cette couleur est employée pour les bandelettes, les couronnes, les bracelets et d'autres détails délicats, ainsi que pour les inscriptions tracées auprès des figures. Quand on avait à sa disposition un champ de la couleur naturelle de la terre, les inscriptions étaient écrites en noir, ce qui avait lieu pour les noms des artistes tracés autour du pied d'une amphore ou d'une coupe ou bien encore sous les anses. Les inscriptions gravées (*graffiti*) sont beaucoup plus rares. La signature du potier Hiéron est presque toujours gravée à la pointe, aussi bien que celle d'Andocides. On a aussi employé la couleur blanche pour les ornements, les détails et les inscriptions; mais les vases où l'on s'est servi du blanc, au lieu du rouge violacé, paraissent en général appartenir à un âge plus récent. Ce n'est qu'à l'époque de la décadence que le jaune clair, le rouge foncé, le brun et surtout le blanc, ont été employés avec profusion pour donner de la variété et de l'éclat aux vases peints.

Les vases à figures rouges appartenant au style sévère et archaïque ou à la plus belle époque de l'art produisent un effet plus agréable à l'œil que les vases à figures noires; leur aspect a quelque chose de plus attrayant.

1. *Supra*, p. 29.

XXVI.

Il est difficile de fixer l'époque à laquelle parurent pour la première fois les vases à figures claires se détachant sur un champ noir. Cependant on a des moyens pour remonter à l'origine de ces produits, puisqu'on possède des vases où les deux manières se trouvent rapprochées et juxtaposées; on a des vases qui montrent d'un côté des figures noires à détails gravés sur fond clair, et de l'autre des figures rouges sur fond noir. Ces exemples sont rares. On peut citer une grande amphore autrefois de la collection Durand, aujourd'hui au musée du Louvre, où d'un côté sont représentés Bacchus et Ariadne, accompagnés de satyres, et de l'autre, Hercule qui, sous la protection de Minerve, se dispose à enchaîner Cerbère[1]. La première composition est à figures noires, à contours gravés et à décors blancs et violets; la seconde est à figures rouges, d'un style sévère. Je me bornerai à citer ici un second exemple. Il nous est fourni par une autre amphore de la collection du prince de Canino, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. D'un côté, le tableau à figures noires montre Hercule à table; de l'autre est une composition à figures rouges où l'on voit Bacchus également à table[2].

On possède aussi des vases d'ancien style, à figures noires et à contours gravés, et des vases à figures rouges de style archaïque qui, les uns comme les autres, portent la même signature d'artiste, soit fabricant, soit dessinateur. Quelques coupes signées montrent les deux manières réunies. Ceci suffit pour démontrer jusqu'à l'évidence qu'à une certaine époque on a cherché à combiner les deux procédés.

Parmi les céramographes qui nous sont connus, Andocides est peut-être, de tous, celui qui se distingue par son style empreint d'archaïsme et par ses figures droites et roides où les détails les plus minutieux, les plus délicats, rappellent les vases les plus soignés à figures noires, par exemple ceux d'Amasis. Or, outre cet aspect d'archaïsme qu'on retrouve dans les figures d'Andocides, on connaît plusieurs vases signés du même artiste et où les sujets à figures noires apparaissent à côté de composi-

1. *Cat. Durand,* n° 311.

2. *Cat. de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie,* n° 48. — Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München,* n° 388. — M. Jahn (*l. cit.,* p. LXXIII et CLXXV) cite quelques autres vases où les deux manières ont été réunies.

tions à figures rouges [1]. Une charmante amphore du musée Napoléon III, portant sur le pied, en lettres gravées, l'inscription : ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, est décorée d'une manière toute particulière ; on y voit des figures blanches rehaussées de détails en rouge violacé, sur fond noir. D'un côté sont représentées trois amazones qui s'arment, celle du milieu est à cheval ; et de l'autre, quatre néréides qui se baignent. Les ornements qui encadrent ces deux tableaux sont noirs sur fond rouge.

Épictète est un des peintres dont nous possédions le plus de produits ; toutes les compositions qui portent la signature de cet artiste, suivies du verbe ἔγραψεν, montrent des figures rouges ; l'exécution en est soignée, le style en est élégant, mais cependant d'une certaine sévérité et tellement caractérisé et accentué qu'on est en droit de le regarder comme lui étant propre. Aussi depuis longtemps [2] ai-je fait observer que, quoique sa signature n'accompagne pas toujours les sujets peints par lui, on reconnaît facilement la main et la manière d'Épictète. Je viens de dire qu'Épictète n'a signé que des compositions à figures rouges, ce qui n'empêche pas toutefois de rencontrer son nom associé à ceux de Nicosthènes et d'Hischylus, qui ont signé des sujets à figures noires juxtaposés aux peintures rouges exécutées par Épictète [3]. Les fabricants de produits céramographiques ont employé quelquefois plusieurs artistes pour décorer une coupe ou un vase ; de là ces associations de noms qu'on retrouve presque toujours accompagnés des verbes ἐποίησεν et ἔγραψεν [4].

Je pourrais multiplier ces exemples afin de démontrer qu'à une époque de transition les céramographes ont cherché à combiner les deux manières de peindre les vases, mais ce que je viens de dire suffit pour indiquer la marche suivie par les artistes qui travaillaient au ve et au ive siècle avant notre ère.

Un célèbre archéologue allemand, qui a longtemps résidé en Grèce et y a fait des découvertes de la plus haute importance, Ludwig Ross [5], a constaté que dans les fouilles entreprises en 1835 et 1836 à l'Acropole d'Athènes, au sud du Parthénon, on avait mis à découvert des vases et

1. Voir mon travail sur les *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 392. — H. Brunn, *Geschichte der griechische Kunstler*, t. II, p. 657.

2. *Cat. de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, n° 16. Paris, 1837.

3. *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 411 et 414. — H. Brunn, *l. cit.*, t. II, p. 671.

4. Voir H. Brunn, *l. cit.*, t. II, p. 648.

5. *Allgem. Monatschr.*, 1852, p. 356 et suiv., et *Arch. Aufsätze*, t. I, p. 69, et pl. IX, p. 139, Leipzig, 1855, in-8°.

des fragments de vases peints; ces débris se trouvaient à une profondeur de dix ou douze pieds, en contre-bas des substructions mêmes du temple; ils étaient dans une couche de terre noirâtre où l'on remarquait des charbons, des figurines de bronze de style archaïque brisées, des débris de tuiles peintes et autres fragments. Il n'était guère possible de se méprendre sur la nature de ces débris; évidemment on avait sous les yeux les restes et les décombres des temples et des édifices détruits et brûlés par les Perses[1]. Au-dessus de cette couche de terre noirâtre se trouvait un lit épais d'éclats de marbre; c'étaient là les retailles, le déchet des matériaux employés à la construction de Périclès. On ne pouvait en conséquence mettre en doute que les débris retirés de dessous les éclats de marbre n'appartinssent à l'époque de l'invasion des Perses (olympiade 74, an 484 avant J.-C.) ou même avant. Au nombre des vases à figures rouges sur fond noir retirés de ces fouilles, on remarque un petit scyphus orné d'une chouette entre deux branches d'olivier, en tout semblable à certains vases qu'on trouve fréquemment à Nola[2]. Ce fait est de la plus haute importance pour l'histoire de l'art, car il démontre de la manière la plus positive que, dès avant les guerres médiques, chez les Athéniens du moins, on fabriquait déjà des vases dans la seconde manière, c'est-à-dire à figures rouges. Quant à l'Occident, cet art a dû y pénétrer un peu plus tard, et les fabriques de l'Italie n'ont dû connaître ces produits que quelques années après la défaite des Perses.

Les exemples que j'ai cités plus haut prouvent surabondamment que les deux manières employées par les céramographes, les dessins noirs et les dessins de couleur claire, ont été en usage en même temps, et que c'est avec intention qu'on les a rapprochées, en conservant à l'une et à l'autre leur caractère propre. Il ne faudrait pas conclure toutefois de ceci que le système des figures noires sur fond clair n'ait pas précédé d'un grand nombre d'années la seconde manière, c'est-à-dire celle à figures rouges ou jaunes. Indépendamment de ce que l'on sait sur la marche de l'art chez les Grecs, le style sévère et archaïque des plus anciens vases à figures rouges prouve que des figures noires on a été amené aux figures rouges. Les vases à figures noires d'ailleurs procèdent directement des vases

1. On trouve fréquemment des charbons et des matières carbonisées sur l'Acropole. J'en ai retiré moi-même avec des fragments de vases peints, des terres cuites et des débris de stuc, au-dessous du temple de la Victoire Aptère, lors de mon séjour à Athènes, en 1841.

2. Laborde, *Vases de Lamberg*, t. II, pl. XLIX. — Comp. mon *Cat. Durand*, nos 912-915, 921, 923.

corinthiens, et ceux-ci des poteries décorées dans le genre asiatique. D'après M. Otto Jahn[1], la forme des lettres dans les inscriptions n'indiquerait pas une époque plus basse que celle de la 86e olympiade (436 avant J.-C.) pour les vases de style archaïque. Mais on aurait tort de se fier d'une manière absolue aux éléments épigraphiques fournis par les marbres où l'on ne peut trouver que l'écriture officiellement reconnue et admise dans les actes publics[2]. Quoi qu'il en soit, le nombre très-limité des monuments où l'on rencontre les deux systèmes, s'il prouve leur emploi simultané, tend à faire admettre que cette pratique n'a pas duré longtemps et qu'on y a renoncé bientôt, quand l'ancienne manière eut été abandonnée pour faire place à la seconde. Il y a en effet des coupes où, à côté du sujet noir peint à l'intérieur avec une assez grande négligence, on voit à l'extérieur des compositions à figures rouges dessinées avec soin.

XXVII.

Les vases à figures rouges non-seulement sont beaucoup plus nombreux que ceux à figures noires, mais encore ces sortes de poteries nous permettent de suivre pour ainsi dire pas à pas le développement et la marche progressive de l'art. D'abord on trouve des dessins pleins de roideur, et où la première manière n'a changé que de couleur, sans abandonner la sévérité et la sécheresse; mais peu à peu cette sévérité prend un caractère grandiose; les artistes, devenus plus libres et affranchis des entraves qui arrêtaient le progrès, acquièrent un talent individuel qui se prononce de plus en plus dans la suite des temps.

Ce qui fait la différence essentielle de ces vases et de ceux de style ancien à figures noires, c'est qu'on a abandonné tous les moyens de convention. Ainsi ce n'est plus par la couleur des chairs, ni par la forme des yeux qu'on cherche à distinguer les hommes des femmes; c'est la physionomie, ce sont les formes du corps qui établissent une distinction entre les deux sexes. L'expression dans les têtes est mieux sentie; cela s'observe surtout dans certaines têtes de silènes ou de satyres où l'on a voulu exprimer des sentiments passionnés.

On n'emploie que peu de couleurs; et plus l'art se perfectionne, plus les ornements disparaissent pour faire place à une élégante simplicité où la pureté des lignes, la grâce des contours, la noblesse du style tiennent lieu de tous les artifices, de tous les détails, de tous les moyens conven-

1. *Beschreibung der Pinakothek zu München*, p. CLXXVII.
2. Voir L. Ross, *Arch. Aufsätze*, t. I, p. XIV et XV. Leipzig, 1855, in-8°.

tionnels en usage chez les céramographes de la première manière. On n'a plus en vue que le beau ; c'est ce sentiment qui domine tout, c'est là le but qu'on se propose d'atteindre. On ne cherche plus à couvrir les vases du plus grand nombre possible de figures, divisées par zones ou par bandes, quoique ce système ne soit pas complétement abandonné, mais bien à faire ressortir et à faire valoir les figures par elles-mêmes ; les vases qui n'ont que deux ou trois figures sont souvent ceux qui se distingent par la perfection des dessins. Quant aux ornements, à l'exception de quelques très-belles œnochoés d'un vernis éclatant où l'artiste semble avoir cherché à déployer son talent d'invention, en multipliant les plus gracieux enroulements de feuillages, en dessinant des palmettes, en faisant courir sur les bords des perles, des oves, des godrons, la décoration se simplifie de plus en plus jusqu'à ce qu'on arrive à dessiner seulement quelques méandres et quelques palmettes.

Si déjà, à l'époque de la fabrication des vases d'ancien style à figures noires, les formes deviennent plus élégantes, quand arrive la période des vases à figures rouges, on remarque un nouveau progrès ; le galbe acquiert encore plus de grâce. L'amphore à deux anses prend une proportion plus heureuse ; l'hydrie à trois anses s'arrondit et parvient à la forme la plus parfaite ; le cratère à larges bords s'évase comme une cloche ; l'œnochoé légère, élégante, s'allonge : son col, avec son embouchure en forme de trèfle, s'harmonise et vient se marier à une anse délicate. Les coupes, qui sont très-nombreuses, ont un charme particulier. Enfin jusqu'aux plus petits vases à parfums, tout se ressent de l'heureuse impulsion donnée à l'art. L'hellénisme s'étend et se développe de plus en plus.

A ces progrès de l'art du dessin, à ces perfectionnements apportés aux formes, répondent le travail plus soigné du potier, la belle couleur et la finesse de l'argile, et enfin la couleur brillante de la couverte ou du vernis.

Les compositions conçues dans le style sévère ont, comme je l'ai déjà dit, quelque chose de roide ; on y retrouve, dans l'expression du visage, la forme des peintures à figures noires, et cependant on sent déjà que l'art est prêt à rompre les entraves qui s'opposent à sa liberté. Les cheveux et la barbe arrangés et disposés avec soin, les boucles frisées, les vêtements aux plis roides et tombant droit distinguent le style sévère. Les femmes sont ordinairement vêtues de la tunique talaire aux manches longues que recouvrent l'ampechonium et plus souvent le péplus ample, large et fait d'une étoffe épaisse. Les cheveux sont retenus par une simple bandelette ou enveloppés dans le cécryphale. Les hommes, et surtout les éphèbes, sont vêtus d'une tunique courte et très-souvent n'ont pour tout vêtement que la chlamyde ; les personnages d'un âge mûr, les dieux tels

que Jupiter, Neptune, Bacchus, les rois des temps héroïques, ont pour costume la tunique talaire et par-dessus un riche et ample manteau. La plupart du temps, les ornements, les petits détails qui distinguent les vases de style archaïque ont disparu. Ils sont remplacés par des plis réguliers et gracieux, exécutés avec un tel soin et une telle légèreté, que la finesse du tissu des tuniques se distingue de l'étoffe plus forte et plus épaisse des manteaux. Quoique, en général, les vêtements suivent les mouvements du corps, on n'est pas encore parvenu à les traiter avec une liberté entière : ainsi le corps et les vêtements qui le couvrent et l'enveloppent ont encore l'air de ne pas s'harmoniser et de rester dans un état réciproque d'indépendance. Ce peu d'harmonie entre les draperies et les formes humaines paraît surtout là où la transparence du vêtement laisse voir la structure du corps et ses mouvements. Ce qui contribue à donner au dessin un caractère dur et sec, ce sont les efforts faits par les artistes pour exprimer les détails les plus saillants, et malgré ces défauts, les formes du corps humain sont traitées avec tout le soin possible; certaines parties sont plus achevées; on s'en aperçoit surtout dans la manière de dessiner les extrémités, telles que les mains et les pieds, quoique, à tout prendre, ces parties soient assez souvent traitées avec négligence, même dans les plus belles peintures. Le progrès se fait principalement sentir dans la manière de rendre les mouvements. Toutefois les personnages ont encore une certaine contenance roide et solennelle qui n'est pas exempte de dignité et de grandeur. Mais ces figures qui se suivent, généralement détachées les unes des autres, forment de longues bandes qui, étendues sur une surface plane, ont plus l'aspect d'un bas-relief que d'un tableau.

XXVIII.

On peut citer, comme un exemple remarquable du soin apporté par les céramographes de l'école archaïque à dessiner les détails, la célèbre coupe signée du nom de Sosias, une des merveilles du musée de Berlin[1]. Les grandes divinités assises sur des trônes, Jupiter et Junon, Neptune et Cérès, Vulcain et Vénus, Bacchus et Ariadne, accompagnées d'une divinité ailée, la Victoire ou l'Aurore, reçoivent une procession d'autres divinités qui s'avancent en cortége à la tête duquel sont les Heures, suivies de Vesta, d'Amphitrite, de Mercure, de Diane, d'Hercule et d'Hébé. Dans l'intérieur de cette précieuse coupe, on voit Achille qui soigne Patrocle blessé, et c'est surtout dans ce dernier tableau qu'on peut se rendre

1. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XXIV et XXV. — Gerhard, *Trinkschalen*, pl. VI et VII.

compte du soin minutieux avec lequel l'artiste a cherché à rendre les muscles et les détails du corps.

Le sentiment avec lequel les sujets sont disposés et adaptés à la forme et à la dimension du vase témoigne du progrès de la céramographie. Avec quel art le peintre ne sait-il pas combiner et ranger ses figures, par exemple quand il s'agit de décorer l'extérieur d'une coupe! Les conditions d'espace ne sont jamais oubliées. La symétrie et le parallélisme se maintiennent dans les compositions, sans que l'artiste se croie obligé à un parallélisme servile. Certaines compositions, par leur régularité et leur symétrie, rappellent la disposition des statues destinées à la décoration des frontons.

Presque toutes les figures sont dessinées de profil; les têtes de face se rencontrent rarement, et presque toujours elles ne sont pas réussies; les raccourcis, les poses violentes, sont évités autant que possible.

On retrouve tous les traits que nous avons signalés dans les œuvres de la sculpture archaïque, surtout dans les statues d'Égine et dans les bas-reliefs du monument des Harpyies à Xanthus.

La majeure partie des vases à figures rouges de style archaïque provient des nécropoles de l'Étrurie. Cependant la Grande-Grèce, la Sicile et les îles de la Grèce en ont fourni également des exemples remarquables.

Les vases de style archaïque ont un caractère sévère, mais la grandeur s'accorde très-bien avec la sévérité. Je citerai pour exemple la célèbre amphore du musée du Louvre, sur laquelle est représentée la mort de Crésus, et au revers Thésée et Pirithoüs qui enlèvent l'amazone Antiope[1]. Mais l'exemple le plus frappant de ce style grandiose, plein de noblesse et de dignité, où le caractère hiératique se manifeste à un degré très-élevé, est la magnifique et célèbre amphore de la Pinacothèque de Munich où l'on voit l'enlèvement d'Orithyie et la famille de Cécrops; les figures ont trente-deux centimètres de hauteur[2].

Je demande la permission de donner ici une courte description du tableau peint tout autour de cette amphore.

Borée, Βορας, enlève Orithyie, Ορειθυα. Ses compagnes Hersé, Ερσε, Aglauros, Αγλαυρος, Pandrosos, Πανδροσος, s'enfuient épouvantées; Érechthée, Ερεχσες, Cécrops, Κεκρος et sa femme, qui semble porter le nom d'Aphyas, Αφυας, accourent aux cris des jeunes filles. Les vêtements, les

1. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LIV et LV. — Cf. mon *Cat. Durand*, n° 421.

2. *Mon. inéd. publiés par la sect. fr. de l'Inst. arch.*, pl. XXII et XXIII.

coiffures, les cheveux sont traités avec soin, mais d'une manière large et sévère. L'aspect de cette peinture a quelque chose de majestueux, d'imposant, qui captive le regard.

M. Welcker[1], le premier, a reconnu dans cette vaste et belle composition les traits qui caractérisent le style de Polygnote, le grand peintre de Thasos. Or, d'après les documents les plus sûrs[2], Polygnote florissait vers la 74e ou 75e olympiade. Et voici comment mon illustre maître et ami, feu M. Lenormant, s'exprime au sujet des peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes, en souscrivant sans hésiter au jugement de M. Welcker. Après avoir expliqué l'expression de Lesché des Cnidiens, le savant archéologue ajoute : « Il en résulte que la Lesché avait « été construite à une époque antérieure et que l'offrande faite au dieu de « Delphes par les habitants de Cnide consistait précisément dans la décora- « tion graphique du monument confié au talent de Polygnote. On a remar- « qué avec raison qu'une entreprise d'une aussi grande importance n'avait « pu être accomplie par une ville asiatique dans le sanctuaire religieux « le plus célèbre de la mère patrie qu'après que Cimon eut commencé « à affranchir les Grecs de l'Asie de la domination des Perses, et l'on a « même conjecturé que l'offrande des Cnidiens à Apollon devait être « un monument de leur délivrance. Si ces remarques sont fondées, il « faut placer nécessairement l'exécution des peintures de Polygnote à « Delphes après l'année 476, et dès lors, puisque le départ de Simo- « nide pour la Sicile, où il mourut dix ans après, répond à l'année 477, « on doit donner raison à ceux qui pensent que l'épigramme composée « par ce poëte pour désigner la première des deux compositions de la « Lesché, ainsi que le nom et la patrie de l'artiste qui l'avait exécutée, « devait avoir été envoyée pour servir de signature au peintre et n'était « pas le résultat obligatoire de la présence du poëte dans le lieu où se « trouvait l'ouvrage qu'il avait célébré[3]. »

Le style sévère et grandiose était donc en pleine vigueur vers le commencement du ve siècle avant notre ère, et les appréciations de Lenormant se trouvent confirmées par les réflexions de M. Prosper Dupré[4] sur les médailles de Naxos, ville de Sicile fondée en 736 et détruite par Denys le Tyran en 401 avant J.-C.

1. *Nouv. Ann. publiées par la section fr. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 389 et suiv.

2. Voir Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 452 et suiv.

3. Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 23 et 24, dans le tome XXXIV des *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.*

4. *Revue numismatique*, 1857, p. 1 et suiv.

A côté du vase de l'enlèvement d'Orithyie se range un certain nombre de beaux vases qui se distinguent par la grandeur des figures, la vigueur des contours et la noblesse du style. De degré en degré la sévérité et la rudesse sont tempérées par des lignes plus gracieuses et font

APOLLON ET LE GÉANT TITYUS
(Cratère du musée Napoléon III).

place à une gravité qui n'est pas exempte de charme et qui conduit insensiblement aux formes les plus belles et les plus pures.

Nous mettons ici sous les yeux du lecteur, comme exemple du style sévère, les peintures d'un magnifique cratère du musée Napoléon III, portant le nom d'Euphronios, Ευφρονιος εγραφσεν.

On voit ici la lutte d'Hercule, Ηεραχλες, et d'Antée, ...ταιος. Deux jeunes filles s'enfuient avec tous les signes du désespoir à droite du côté d'Antée; une troisième se sauve à gauche derrière Hercule. Plus loin, du

HERCULE ET ANTÉE

(Cratère du Musée Napoléon III).

même côté, on remarque la peau de lion, la massue et le carquois[1].

Le revers de ce cratère représente quatre éphèbes occupés de musique.

On ne saurait que difficilement se rendre compte, d'après une gravure nécessairement très-réduite, de la vigueur de dessin, de l'aspect un peu rude, et même sauvage, je dirais, de ce tableau. Le contraste de l'homme aux cheveux roux, le gigantesque Antée, et du robuste Hercule aux cheveux noirs, est exprimé d'une manière saisissante.

Comme second exemple du style archaïque, nous reproduisons ici un autre cratère du musée Napoléon III.

Le sujet figuré sur ce second cratère est la lutte d'Apollon contre le géant Tityus qui veut enlever Latone.

Pour compléter ce que j'ai à dire des vases à figures rouges de style archaïque, je crois utile de citer ici quelques autres exemples. D'abord c'est le vase d'Agrigente qui représente Alcée et Sapho, à la Pinacothèque de Munich[2]. Puis une des plus grandes coupes connues portant les noms des artistes Canchrylion et Euphronios, et sur laquelle on voit Hercule qui combat le triple Géryon et lui dérobe ses bœufs. Cette coupe est également conservée à Munich[3]. En troisième lieu, un cratère du musée de Berlin sur lequel sont figurés Oreste et Égisthe[4]. Ensuite, une splendide amphore d'Agrigente où l'on voit Triptolème, Cérès et sa fille et les héros d'Éleusis; au revers Jupiter, l'Aurore et Thétis[5]. Enfin le cratère qui montre Danaé et Acrisius[6].

Je me borne à ces exemples; ils suffisent au but que je me suis proposé; rien ne serait plus facile que de les multiplier, car les vases de style archaïque sont nombreux, et on en voit de très-remarquables dans les grands musées de l'Europe.

1. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, 1855, pl. v.

2. Jahn, *Beschreibung*, n° 753. — Ce beau vase a été gravé plusieurs fois. Voir Steinbüchel, *Sappho und Alkaios*. Wien, 1822, petit in-folio. — Millingen, *Ancient uned. monum.*, pl. XXXIII and XXXIV. — Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. LXXXI. — Welcker, *Alte Denkmäler*, II, pl. XII, etc.

3. Jahn, *l. cit.*, n° 337. — Voir *Mon. inéd. publiés par la section fr. de l'Institut archéologique*, pl. XV et XVI. — Cf. mon *Catal. de vases provenant de l'Étrurie*, n° 81.

4. Gerhard, *Etr. und Kamp. Vasenbilder*, pl. XXIV.

5. R. Politi, *Spiegazione di cinque vasi di premio*. Palerm., 1841, in-4°. — *Élite des monum. céramograph.*, t. III, pl. LXII.

6. Gerhard, *Danae, ein griechisches Vasenbild*. Berlin, 1854, in-4°.

La période pendant laquelle on a fabriqué des vases de ce style, s'étend du commencement du ve siècle avant notre ère au commencement du IVe; les derniers vases de ce genre ont dû être fabriqués en Italie, peu de temps après le siècle de Périclès.[1]

XXIX.

Pour parvenir à la beauté la plus accomplie que l'art hellénique a su réaliser, la marche a été lente, et ce n'est que par degrés et par des perfectionnements successifs qu'on a atteint ce but. Il a fallu passer par bien des phases avant d'arriver aux dernières limites du sublime, du beau par excellence, que l'on admire dans les œuvres sorties des mains des Grecs.

Les grands peintres du ve siècle, Polygnote, Micon, et plusieurs autres, avaient fait faire d'immenses progrès aux arts. Cimon de Cléones, qui vivait, à ce que l'on croit, vers la 80me olympiade[2], passait pour avoir le premier rendu les figures de trois quarts. Après la défaite des Perses, la civilisation hellénique se développa d'une manière prodigieuse, et dans les arts il y eut un mouvement dont il reste des témoins dans tous les musées et dans toutes les grandes collections de l'Europe. Quand Phidias rompait avec les vieilles traditions et opérait une révolution complète dans les œuvres de la sculpture, ce mouvement, cette expansion se faisaient sentir dans toutes les branches de l'art. Mais qu'on ne s'imagine pas que le type du beau jaillit tout d'un coup du génie créateur de Phidias, comme Minerve sortit tout armée de la tête de Jupiter. Les artistes qui avaient précédé le grand sculpteur avaient préparé les voies à ce développement, et leur talent avait amené cette révolution. Une génération après la mort de Phidias, les deux peintres rivaux Zeuxis et Parrhasius, pour me servir des expressions de Pline[3], franchirent les portes déjà ouvertes de l'art. Les peintres de vases suivaient de loin, il est vrai, le mouvement; mais l'influence des grands artistes se faisait sentir partout, et, à défaut des chefs-d'œuvre des maîtres, nous devons nous estimer

1. Voir Birch, *History of ancient pottery*, t. I, p. 222 et suiv.

2. Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 32 et 36.

3. *Hist. nat.*, XXXV, 36. *Artis fores apertas intraverunt.*

heureux de posséder des peintures d'un mérite très-inférieur, sans doute, mais où se reflète partout le génie grec.

Nous avons vu que les céramographes avaient représenté quelquefois des personnages historiques[1]. Ce sont des rois comme Crésus, Darius, fils d'Hystaspe, des poëtes célèbres tels qu'Alcée, Sappho, Anacréon. Tous ces personnages vivaient avant les guerres médiques, ou au plus tard vers l'époque de ces guerres[2]. Les poëtes que je viens de nommer étaient connus de tout le monde et, suivant l'excellente remarque de M. Otto Jahn[3], ils rappellent ce bon vieux temps, vanté par Aristophane, où leurs noms étaient dans la bouche d'un chacun et où ils n'avaient pas encore été dépossédés de leur antique réputation par les poëtes dithyrambiques nouvellement à la mode[4].

Les artistes antérieurs à Phidias, tout en conservant à leurs compositions un caractère grave et sérieux, cherchèrent à donner plus de liberté et de vivacité aux mouvements de leurs personnages. Les scènes bachiques peintes sur les vases fournissent des exemples de ce développement, car si Bacchus lui-même continue toujours d'être représenté avec une gravité solennelle, ses longs cheveux descendant sur les épaules, avec une longue barbe et vêtu d'une tunique talaire, son joyeux thiase, animé par les vapeurs du vin, se livre aux mouvements les plus violents et les plus désordonnés. On peut citer ici pour exemple quelques belles coupes où l'on a représenté le retour de Vulcain à l'Olympe[5]. Cette liberté, cette animation se montrent aussi dans un grand nombre d'autres compositions, notamment dans des scènes de combat et dans les magnifiques sujets de la gigantomachie[6].

Une composition charmante est celle qui est tracée sur une amphore de Vulci à figures rouges sur fond noir, dessinées d'après le procédé ordinaire. C'est le retour du printemps. Deux jeunes gens et un homme d'un âge mûr s'entretiennent ensemble. L'un des jeunes gens, qui est assis sur

1. *Supra*, p. 13 et 81.

2. Crésus, Olymp. LVIII, Darius, Olymp. LXXII, Alcée et Sappho, Olymp. XLII, Anacréon, Olymp. LV.

3. *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, p. CLXXXIX.

4. Aristophan., *ap.* Athen., XV, p. 694. A. — Cf. *Nub.*, 1355 et seq. — Schol., *ad Thesmophor.*, 169.

5. Duc de Luynes, *Description de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXXIII. — *Monuments inédits de l'Institut arch.*, t. V, pl. XXXV. — *Élite des Mon. céramographiques*, t. I, pl. XLIV et XLV.

6. Gerhard, *Trinkschalen des Königl. Museums zu Berlin*, pl. X et XI. — Duc de Luynes, *l. cit.*, pl. XIX.

un pliant ou ocladias, lève la tête et montre du doigt une hirondelle, en disant : Ιδον χελιδον, *regarde, une hirondelle!* L'homme barbu, assis également sur un ocladias en face du jeune homme, retourne la tête et dit : Νε τον Ηεραχλεα, *en effet, par Hercule!* Le petit garçon debout, à droite, montre l'oiseau de la main et dit : Ηαυτει, *la voici.* Et la conclusion est : Εαρ εδε, *déjà le printemps.* Ces derniers mots sont prononcés par l'homme qui occupe le centre de la composition[1]. On le voit, c'est toute une idylle exprimée avec une grâce et une naïveté que, seuls, les artistes grecs ont le don de rendre.

Une autre composition ravissante est celle du Jugement de Pâris sur une coupe signée par le fabricant Hiéron et conservée au musée de Berlin. Le fils de Priam, Αλεχσνδρος (*sic*), est assis sur les rochers du mont Ida, entouré de ses troupeaux. Mercure lui présente une fleur et lui amène les trois déesses Αθεναια, Ηερα et Αφροτιδε (*sic*) ; quatre Amours voltigent autour de Vénus qui tient une fleur et une colombe.

Au revers de cette composition, on voit Pâris qui emmène Hélène du palais de Ménélas. Le roi de Sparte, sans être nommé dans les inscriptions, assiste lui-même à cet enlèvement. La scène n'offre rien de violent, comme on pourrait le penser ; au contraire, on dirait qu'il s'agit d'une cérémonie nuptiale. Les noms des personnages sont les suivants : Αλεχσανδρος, Ηελενε, Τιμαδρα, Ευοπις, Ιχαριος, Τυταρεος[2].

Dans les sujets que je viens de décrire domine encore le caractère de l'école archaïque. Les femmes, la plupart du temps, portent de longues tuniques doriennes. On se rappellera que Socrate, sculpteur dans sa jeunesse, avait représenté les Grâces entièrement vêtues. C'était l'usage du temps.

XXX.

Zeuxis et Parrhasius peignaient des figures isolées, des sujets de petite dimension, au lieu de ces vastes compositions que Polygnote et son école avaient produites, quoique par μεγάλα, expression dont se sert un

1. *Mon. inéd. de l'Inst. archéol.*, t. II, pl. XXIV.

2. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe des Königl. Museums zu Berlin*, pl. XI et XII. — Cf. mon *Catalogue de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, n° 130; Paris, 1837, in-8.

auteur ancien[1], il ne faille pas entendre que Polygnote ne peignait que des objets de grandeur naturelle ou colossale[2]; car le célèbre artiste de Thasos a pu peindre des sujets d'une certaine étendue, mais avec des figures de moyenne ou de petite proportion. L'exécution des tableaux de Zeuxis et de Parrhasius était plus recherchée, plus fine, plus harmonieuse; ces deux artistes, qui florissaient au commencement du IVe siècle, 395 ans avant J.-C., savaient donner à la forme et au visage de leurs figures une expression particulière et individuelle. Nous retrouvons toutes ces qualités dans les vases de beau style, postérieurs au siècle de Périclès. On représente les formes juvéniles de préférence aux formes mâles et vigoureuses; les éphèbes n'ont souvent, pour tout vêtement, que la chlamyde, de même les femmes sont représentées ou entièrement nues ou, du moins, couvertes seulement de vêtements légers et souvent transparents. En général, l'emploi des vêtements est limité de manière à faire valoir les formes du corps, et non à les cacher; les plis roides et de pure convention ont disparu et les draperies suivent tous les mouvements du corps. La chevelure est traitée d'une manière conforme à la nature et on ne voit plus ces boucles, ces cheveux frisés dont les premiers exemples se retrouvent sur les monuments assyriens. Le caractère gracieux et quelque peu efféminé ne paraît pas seulement dans la forme du visage et du corps, mais aussi dans l'ensemble de la pose et dans les mouvements. C'est le génie attique qui pénètre de plus en plus dans les œuvres de l'art. Un grand nombre de scènes ou mythologiques ou familières montrent des éphèbes, à leur départ ou à leur arrivée, reçus par des jeunes filles qui leur versent à boire, ou bien des réunions de femmes; dans ces sortes de scènes, la modestie, la pudeur, l'honnêteté sont exprimées d'une manière charmante et tout à fait naïve. On peut citer, comme exemple, la belle coupe où sont représentés Codrus et plusieurs héros de l'Attique[3]. En voyant ces compositions pleines de noblesse, d'élégance et de simplicité, on songe involontairement aux bas-reliefs de la frise du Parthénon, en faisant toutefois la part de la différence qui existe entre ces admirables sculptures et des œuvres dues aux mains d'artistes d'un mérite très-inférieur.

1. Ælian, *Var. hist.*, v, 3.

2. Voir Ch. Lenormant, *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 25.

3. Em. Braun, *Die Schale des Kodros*, Berlin, 1843, in-folio.

XXXI.

A mesure que se développe et se perfectionne l'art, la peinture n'occupe plus qu'un espace restreint. Ainsi, sur des vases de grande dimension, c'est le col seul qui se trouve décoré de sujets peints avec le plus grand soin. On se contente d'orner l'intérieur des coupes de peintures délicates et soignées, tandis que l'extérieur est complétement négligé. Les petites assiettes plates, enrichies de peintures exécutées par Épictète, fournissent un nouvel exemple de ces compositions pleines de charme, réduites à un nombre limité de figures[1].

MUSÉE ET LINUS.

Comme échantillon du beau style du siècle de Périclès, je mets sous les yeux du lecteur les peintures qui décorent l'intérieur d'une délicieuse coupe du Musée Napoléon III.

1. Voir mon *Catalogue de vases peints provenant des fouilles de l'Étrurie*, nos 53, 117, 174, 175, 177, 178, 189. — Cf. mon travail sur les *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie*, t. II, p. 411 et suiv.

On y voit le jeune Musée, Μουσαιος, qui prend une leçon de grammaire ou de chant de Linus, Λινος. Le poëte, assis sur un siége à dossier, développe, sur ses genoux, un grand rouleau de papyrus sur lequel sont tracés des caractères. Le jeune Musée, entièrement nu, est debout, la main droite appuyée sur la hanche et tenant dans la gauche des tablettes; il regarde avec attention le rouleau de papyrus à mesure que son maître le déploie; derrière lui est une cassette qui renferme d'autres rouleaux.

L'extérieur de cette précieuse coupe est décoré de sujets gymnastiques[1].

C'est au siècle de Périclès ou à la première moitié du IVe siècle avant notre ère qu'appartiennent un grand nombre de ces belles amphores de Nola, qui font l'ornement des grandes collections, et dont je citerai ici quelques sujets.

Une des plus remarquables quoique des moins anciennes, comme l'indiquent les lettres longues H et Ω et l'emploi de la couleur blanche dans les inscriptions, est la célèbre amphore à anses cordées de la collection Pourtalès, où l'on voit le combat de Thésée contre l'amazone Hippolyte[2].

Le musée de Naples possède un grand nombre de ces amphores; il y en a de très-belles dans la collection de M. le duc de Blacas, dans celle de M. le duc de Luynes, aujourd'hui au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale; la collection Durand en renfermait aussi une certaine quantité, ainsi que la collection Torrusio à Naples. Les peintures qui décorent ces sortes de vases, ainsi que certaines belles hydries, se distinguent par l'élégance du dessin, la simplicité de la composition et l'absence de tout détail superflu. On peut citer au musée de Naples, Jupiter et Ganymède, Ménélas poursuivant Hélène, Achille et Déidamie, Achille qui s'arme, Pluton et Proserpine, Jupiter et la Victoire, Orphée poursuivi par les Bacchantes; dans la collection de M. le duc de Blacas, le Jugement de Pâris, Jupiter et Sémélé, Neptune et Thésée, la Victoire de la tribu Acamantide, Minerve et les filles de Cécrops, Vulcain et Vénus; dans la collection de M. le duc de Luynes, Minerve et Cadmus ou Palamède, Apollon et Iréné, Apollon et Mercure, Apollon et Linus, Diane et Callisto, Térée et Procné, Neptune et Thésée, Neptune et Amymone, Éros armé, Thésée et Sinis, Jeune poëte poursuivi par une Harpyie; dans la collection Durand, vendue

1. *Annales de l'Institut archéologique*, 1856, pl. XX.

2. Voir la Dissertation de Visconti imprimée dans le *Cabinet Pourtalès* de Panofka, où les peintures de ce vase sont gravées pl. XXXV et XXXVI.— Cf. Millin, *Monum. inéd.*, t. I, pl. XXXVI, et *Vases peints*, t. I, pl. X et XI.

et dispersée en 1826, Jupiter et Sémélé, Apollon et Daphné, Éros poursuivant un lièvre, la dispute de Mercure et d'Apollon, Neptune et Amymone, Thésée combattant un des brigands de l'Attique, la mort d'Orphée, la Joueuse de flûte et la Crotaliste, Minerve armée de l'aplustre poursuivant une jeune fille, Minerve et Érichthonius; dans la collection Torrusio, Circé et un des compagnons d'Ulysse, changé en porc, Thésée prenant congé d'Égée, Apollon et Hyacinthe, Triptolème et Cérès, Ménélas poursuivant Hélène, Linus et Crotopus, Mars et Minerve, Neptune et Amymone, Achille et Patrocle, Victoire ailée et nue et un éphèbe[1].

L'amphore de Nola montrant Plutus et Hébé, décrite dans mon *Catalogue de la collection Durand*, sous le n° 201, est d'un style tout particulier et a été peint par un artiste habile qui avait conservé certaines traditions de l'école archaïque[2].

On connaît le fameux vase de la dernière nuit de Troie, conservé au musée de Naples. C'est une grande *hydrie* autour de laquelle se développe une composition dessinée dans un style admirable. Le premier groupe représente Énée, qui porte sur ses épaules son père Anchise; le jeune Ascagne marche devant. Puis, on voit Ajax qui a saisi Cassandre par les cheveux et la menace de son épée; la fille de Priam, figurée presque entièrement nue, s'est réfugiée auprès de la statue de Minerve qu'elle embrasse d'une main, tandis que de l'autre elle cherche à repousser son ennemi; ses regards sont tournés vers un Troyen étendu aux pieds d'Ajax; c'est probablement son amant Corœbus, qui vient de succomber sous les coups du fils d'Oïlée; la statue de la déesse est posée de manière qu'elle paraît protéger sa suppliante sous son bouclier, et menacer de sa lance celui qui veut l'outrager. Deux autres Troyennes, filles ou belles-filles de Priam, sont assises l'une au revers de l'autel de Minerve, l'autre sous un palmier; leurs mains placées sur leurs cheveux et toute leur attitude expriment la douleur et l'effroi; l'une est peut-être Andromaque à laquelle on vient d'arracher son fils; l'autre pourrait être Laodice ou Médésicaste, qui figuraient dans la composition de Polygnote à Delphes. On voit ensuite Priam assis sur l'autel de Jupiter Hercæus; il couvre sa tête de ses deux mains comme pour se garantir des coups de Pyrrhus qui s'avance

1. Un grand nombre de ces amphores de Nola ont été publiées dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, dans les ouvrages de M. le duc de Luynes et de Panofka, dans l'*Élite des monuments céramographiques*. Pour ne pas multiplier les citations, j'indique seulement les sujets. Les vases de la collection Torrusio sont tous inédits et je ne crois pas qu'il en existe un catalogue imprimé. Les indications que je donne ici sont extraites de mes notes de voyage.

2. Ce vase inédit appartient à l'auteur.

VASE DES BACCHANTES

(Musée de Naples).

l'épée levée pour lui abattre la tête. Sur les genoux du malheureux vieillard est étendu un enfant mort, Astyanax ou un autre de ses petits-fils. Puis, on reconnaît le cadavre de Politès, fils de Priam, étendu aux pieds de Pyrrhus. Suit un guerrier grec accroupi qui cherche à couvrir son corps de son bouclier pour parer le coup qu'une jeune femme furieuse va lui porter avec un joug ou un débris de meuble, dont elle s'est armée. Dans le dernier groupe, un guerrier saisit par le bras une femme assise devant lui qui paraît plongée dans la plus profonde douleur. C'est peut-être Ulysse qui veut emmener Hécube, devenue son esclave, ou bien un des fils de Thésée qui reconnaît sa grande mère Éthra. Un autre guerrier grec, plus jeune que le premier, est debout près de ce groupe, et près de lui est une jeune Troyenne accroupie [1].

A côté du célèbre vase de la destruction de Troie se place le fameux vase des Bacchantes, *stamnos* de Nola, conservé au musée de Naples et dont nous donnons ici la forme et le sujet principal.

Comme on le voit, il y a quatre bacchantes réunies autour du simulacre de Bacchus; l'idole est formée d'un tronc d'arbre sur lequel on a fixé une tête barbue, coiffée d'une espèce de modius; elle n'a pas de bras; des branches poussent au pied du tronc. Devant l'idole est placée une table chargée d'offrandes; au milieu est un canthare entre deux autres vases plus grands et de la forme du *stamnos*. Une des bacchantes les plus rapprochées de la table fait résonner le tympanum; au dessus de sa tête on lit le nom de Μαινας. Sa compagne, désignée par le nom de Διωνη, se dispose à puiser du vin dans le *stamnos*, au moyen d'un cyathus qu'elle tient à la main: dans sa main gauche, elle porte un scyphus ou un cotyle qu'elle va remplir. Les deux autres bacchantes, placées aux extrémités du tableau, sont en proie à l'effervescence bachique; la tête renversée en arrière, elles sont animées de toute l'ardeur orgiaque. L'une tient un thyrse, l'autre un flambeau allumé.

Au revers sont représentées quatre autres bacchantes qui se livrent au plaisir de la danse; dans le champ, on lit les noms de Θαλεια et de Χορεια [2].

1. *Museo Borbonico*, vol. XIV, t. XLI-XLIII. — Millin, *Vases peints*, t. I, pl. XXV et XXVI, et *Galerie myth.*, LXVIII, 608.

2. *Museo Borbonico*, vol. XII, t. XXI-XXIII.

XXXII.

Maintenant tout ce qui est grand, élevé, vigoureux, tend à s'effacer de plus en plus et les efforts des artistes se porteront vers les sujets gracieux. Il est vrai que l'art, chez les Grecs, a pu se maintenir pendant nombre d'années pur et beau jusqu'à ce que le luxe eût envahi le pays et affaibli le sentiment élevé qui, jusque-là, avait guidé les artistes. On commença à employer la couleur blanche, en même temps que le rouge violacé pour les détails et les accessoires; les inscriptions sont également tracées en blanc, ce qui doit faire placer ces sortes de produits céramographiques au quatrième siècle. En général, les couleurs sont encore employées avec une grande sobriété. C'est la teinte rougeâtre de la terre, légèrement colorée, qui domine; la pureté des lignes, la simplicité, la réserve dans les ornements décoratifs font le mérite de ces peintures. La négligence visible avec laquelle la plupart des revers sont traités fait penser que les vases, ainsi décorés, étaient destinés à être placés de façon à n'être vus que d'un seul côté.

XXXIII.

Je dois parler ici des vases à fond blanc. Ces vases, faits d'argile, d'un ton rougeâtre, ont été enduits d'une couverte blanche, faite avec du kaolin ou de la terre de pipe soigneusement polie; les dessins consistent, la plupart du temps, en simples traits noirs, bruns ou rouges. Quelquefois des couleurs vives, comme le bleu, le violet, le rouge, le brun, le jaune relèvent ces dessins; des ornements dorés les enrichissent aussi quelquefois [1]. Le plus grand nombre de ces vases sont des lécythus de fabrique athénienne; quelques vases de cette espèce appartiennent aussi aux fabriques de l'Italie méridionale. Il est à remarquer que la sculpture chryséléphantine a quelque rapport avec les sujets peints dans l'intérieur des belles coupes que j'ai décrites précédemment et où l'or

1. *Supra*, p. 30 et 31.

s'allie d'une manière sobre à de simples traits ou à quelques couleurs tendres qui rappellent, en quelque sorte, les diverses teintes que l'or pouvait recevoir dans la sculpture chryséléphantine, procédé dont s'est servi Simart dans la restitution de la Minerve du Parthénon, commandée par M. le duc de Luynes [1], et, avant lui, Quatremère de Quincy [2]. L'extérieur de ces coupes à figures rouges sur fond noir annonce, la plupart du temps, un travail assez ancien. Aussi je ne crois pas me tromper en faisant remonter au Ve siècle ou au commencement du IVe le cratère du musée du Vatican où est représentée la naissance de Bacchus [3], la coupe de l'enlèvement d'Europe, trouvée à Égine et conservée à la Pinacothèque de Munich [4], la coupe de la toilette d'Anésidora [5], et en général tous les beaux vases de cette espèce que nous connaissons [6].

XXXIV

J'ai dit plus haut [7] que Cimon de Cléones passait pour avoir, le premier, introduit les têtes de face et de trois quarts dans la peinture. Quelques années après, les têtes de face furent adoptées dans un grand nombre de villes grecques pour type de la monnaie. On connaît les admirables tétradrachmes d'Amphipolis [8] et ceux de Clazomène avec le nom du graveur Théodote [9] où paraît la tête d'Apollon, le médaillon de Syracuse avec la signature de Cimon et la tête de la nymphe Aréthuse [10], et une foule d'autres pièces frappées dans diverses villes

1. Voir un article de M. de Calonne dans la *Revue contemporaine* du 30 septembre 1855. — Comparez Fr. Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, novemb. et décemb. 1860.

2. *Jupiter Olympien.*

3. *Museum Etruscum Gregorianum*, II, tab. XXVI.

4. Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, n° 208.

5. *Élite des monuments céramographiques*, t. III, pl. XLIV.

6. Voir un article que j'ai publié dans la *Revue archéologique*, janvier 1863.

7. *Supra*, p. 86.

8. *Revue numismatique*, 1864, pl. IV.

9. *Mon. inéd. de l'Inst. archéolog.*, t III, pl. XXXV, nos 25 et 26. — *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1863, p. 338.

10. Mionnet, pl. LXVII, n° 4. — Cf. Raoul-Rochette, *Lettre à M. Schorn*, 2e édition, p. 86.

d'Europe et d'Asie. M. le duc de Luynes[1] a fixé l'époque approximative de l'émission de ces pièces au temps d'Alexandre, tyran de Pheræ, qui, vers le milieu du IVe siècle, fit frapper un beau tétradrachme sur lequel paraît la tête de Diane vue de trois quarts[2]. Mais les têtes de face paraissent déjà sur les monnaies de Pharnabaze qui joua un grand rôle, comme satrape du roi de Perse, de l'an 413 à l'an 374 avant J.-C[3].

Maintenant que nous savons vers quelle époque les têtes de trois quarts ou de face eurent une grande vogue en Grèce, il nous sera permis de considérer les vases peints, où l'artiste a cherché à introduire des personnages vus de face, comme appartenant au IVe siècle avant notre ère ou à une époque postérieure. Les splendides publications de la *Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg* viennent de livrer à la connaissance du public une série de vases merveilleux, sous le rapport du style et de l'ornementation. Dans les belles compositions dont ces vases sont décorés paraissent plusieurs personnages vus de face ou de trois quarts. Il semblerait qu'on ait cherché à multiplier les personnages de face. Ces magnifiques produits de l'art céramographique ont tous été trouvés dans des tombeaux de Kertch, l'ancienne Panticapée, où l'on a découvert, depuis quelques années, tant de richesses archéologiques[4].

Voici l'indication de quelques-unes de ces merveilleuses peintures, où les couleurs variées et l'or rivalisent pour rehausser les dessins.

Nous trouvons d'abord (pl. I, 1859) le vase de la naissance d'Iacchus où nous voyons représentés de face non-seulement Jupiter et Cérès, mais encore Mercure, Minerve, Écho, Hécate et une autre femme qui paraît personnifier Éleusis. Au revers (pl. II), l'artiste n'a peint qu'une seule figure de profil, tandis que tous les autres personnages, Cérès, Coré, Plutus, Éros, Vénus, Pitho, Bacchus, Triptolème, Hercule et le dadouque sont représentés de face.

A côté de ce vase, qui a la forme de la *péliké*, se range un autre vase de la même forme et non moins remarquable, et dont le sujet a été désigné par M. Stephani sous les noms d'Admète et d'Alceste (pl. II, 1860). Au centre de la composition paraît Jupiter assis, vu de trois quarts, figure magnifique, d'une beauté hors ligne et où le souverain de l'Olympe est représenté avec toute la majesté qui convient à son rang et à sa puissance. Je ne

1. *Annales de l'Institut archéolog.*, t. XIII, 1841, p. 158.

2. *Numismatic Chronicle*, 1845, vol. VII, p. 110. — *Revue numismat.*, 1859, pl. III, n° 1.

3. Duc de Luynes, *Numismatique des Satrapies*, pl. I, nos 2 — 4.

4. Voir le bel ouvrage : *Antiquités du Bosphore cimmérien*, publié par les soins du gouvernement russe. Saint-Pétersbourg, 1854, 2 vol. in-folio.

dirai rien de la composition ; car le sujet offre certaines difficultés, et ce n'est pas la place ici d'insérer une dissertation.

Un couvercle de lécané (pl. I, 1860) montre le groupe érotique de Vénus et d'Adonis de face, au milieu d'une réunion de jeunes filles occupées des soins de leur toilette.

Je citerai encore l'aryballe de l'enlèvement d'Hélène (pl. V, 1861) et l'hydrie où Pâris et Hélène sont figurés ensemble (même planche). Dans ces deux ravissantes compositions, Hélène, presque entièrement nue, est vue de face.

Maintenant, quant à l'époque où ces précieux vases ont pu être fabriqués, je n'hésite nullement à les attribuer, comme l'a fait d'ailleurs M. Stephani[1], à la première moitié du IVe siècle avant notre ère, vers le temps de la prépondérance des Thébains, et ceci s'accorde avec le style des peintures et avec une remarque fort importante de Charles Lenormant[2] : c'est que les vases sur lesquels les groupes de figures se promènent à travers toute la surface, sans aucun souci des règles de la perspective, appartiennent, sans exception, à une époque qui ne peut guère être antérieure au règne d'Alexandre ; les plus anciens, ajoute l'habile archéologue, ne remontent pas au delà du temps d'Épaminondas. On le voit, j'arrive aux mêmes conclusions.

XXXV.

L'époque qui vit paraître ces vases enrichis de couleurs et de dorures fut aussi celle où l'on multiplia la variété des formes. Les plus curieuses sont les *rhytons* à têtes d'animaux, modelées avec le plus grand soin[3]. Les peintures qui décorent le col de ces sortes de vases n'y servent que d'ornement secondaire. Elles appartiennent, la plupart, à l'époque de la décadence de l'art céramographique ; cependant, on en connaît, d'un style élevé et d'une grande finesse, par exemple le rhyton du musée de

1. *Compte rendu de la Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg*, 1859, p. 33.

2. *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 28 et 29.

3. Voir Panofka, *Die Griechische Trinkhörner und ihre Verzierungen*, Berlin. 1851, in-4°.

Naples portant la signature de Didyme, Διδυμος εποιεσεν[1]. Quoique la majeure partie des rhytons ait été trouvée dans l'Italie méridionale, on en a découvert également dans les tombes de Vulci et même à Athènes[2]. Dans cette classe entrent toutes les têtes ou simples ou doubles, ayant été modelées pour faire des vases, toutes les formes singulières, bizarres et variées à l'infini. C'est ainsi que par l'exagération des formes, le luxe des ornements et des couleurs, l'art, abandonnant la grandeur et la simplicité, après avoir atteint un degré de perfection et d'élégance qui n'a jamais été égalé, arriva, non tout d'un coup mais par degrés, à la décadence.

Le musée Napoléon III possède une des plus belles collections de rhytons qui existe. Citer ici la double tête d'Aréthuse et d'Alphée, c'est signaler une des plus belles œuvres de la plastique des Grecs. Ce monument appartient, sans conteste, à la plus belle et la plus florissante époque de l'art. Vue de profil, la tête de la nymphe Aréthuse rappelle les magnifiques médaillons gravés par Cimon et Événète pour la ville de Syracuse. Ces deux artistes vivaient vers l'époque de Denys le Tyran (406-367)[3]; les coins monétaires gravés par ces artistes sont, comme on sait, les chefs-d'œuvre de l'art de la gravure sur métaux.

A côté de la collection Campana, qui forme aujourd'hui le musée Napoléon III, on peut citer deux autres collections de rhytons comme renfermant les objets les plus rares et les plus variés en ce genre; ce sont, à Naples, la collection Sant'Angelo, et, à Paris, celle de M. le vicomte de Janzé.

XXXVI.

Nous avons successivement examiné les diverses périodes de l'art céramographique, et nous allons arriver à l'époque de la décadence. Plus on avance vers les temps où l'art vint à décliner, plus on trouve une profusion d'ornements et de couleurs; c'est par ce luxe d'ornementation poussé jusqu'à l'excès et si éloigné de la noble simplicité des grands artistes qu'on cherche à suppléer à la beauté des formes, à la pureté des lignes, à l'élégance de la composition.

1. *Museo Borbonico*, V, tav. xx, 1. — Inghirami, *Vasi fittili*, tav. cxviii. — Panofka, *Trinkhörner*, pl. ii, 1.

2. Stackelberg, *Die Grœber der Hellenen*, pl. xxv.

3. Voir : duc de Luynes, *Rev. numismat.*, 1843, p. 8. — Raoul-Rochette. *Lettre à M. Schorn, sur les artistes de l'antiquité*, 2e édition, p. 86 et 87.

Mais avant de passer à l'examen des dernières productions de cet art, il me reste à dire plusieurs choses des vases de la belle époque et de l'époque intermédiaire qui amena assez rapidement la décadence.

J'ai déjà eu occasion de parler des vases à ornements dorés relevés en bosse[1]. Ce sont, la plupart du temps, parmi les vases d'une certaine dimension, des amphores de la forme de la *péliké*, parmi les petits, des aryballes et des lécythus. On en a fabriqué à Athènes, et il semble qu'il y ait eu des fabriques du même genre dans l'Italie méridionale et dans la Crimée, à moins de croire que les vases de cette espèce aient été portés par le commerce de l'Attique dans les pays où on les a trouvés. C'est sur ces sortes de vases ornés de compositions d'une exquise élégance qu'on lit des noms de personnages allégoriques, Ευδαιμονια, Ευνομια, Υγιεια, Παιδια, Πανδαισια, Ευκλεια, etc. Je ne citerai ici aucun sujet en particulier et me contenterai de renvoyer le lecteur à ce que j'ai dit plus haut[2].

Les vases de la période intermédiaire, ceux que l'on peut considérer comme ayant été fabriqués vers l'époque d'Alexandre le Grand ou peu de temps après la mort du héros macédonien, sont déjà décorés d'un grand nombre de figures, mais leurs dimensions ne dépassent pas certaines limites. Ce sont en général des hydries ou des cratères et des oxybaphons. Les compositions tracées sur ces sortes de vases sont élégantes, mais l'ordonnance, à force de vouloir étendre le nombre des figures, trahit une certaine maladresse. On peut citer ici deux belles hydries du musée de Berlin, toutes les deux tirées de la nécropole de Vulci. Sur l'une est représenté le combat de Cadmus contre le dragon gardien de la fontaine de Dircé[3]; sur l'autre on voit le jugement de Pâris[4].

Un vase du musée de Naples sur lequel on a figuré des acteurs qui se préparent à représenter un drame satyrique[5], montre au nombre des personnages un joueur de flûte, nommé *Pronomus* et la présence de ce nom porté par un célèbre joueur de flûte thébain qui avait donné des leçons à Alcibiade[6], pourrait fournir une date historique, si évidemment la fabrication de ce vase n'annonçait un âge très-postérieur à la guerre du Péloponèse. Je suis en conséquence très-disposé à me ranger de

1. *Supra*, p. 31 et 97.

2. Voir aussi un article sur les vases à ornements dorés dans la *Revue archéologique*, janvier 1863.

3. Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königl. Museums zu Berlin*, pl. C.

4. Gerhard, *Apulische Vasenbilder des Königl. Museums*, pl. C.

5. *Monuments inédits de l'Inst. arch.* t. III, pl. XXXI.

6. Paus. *Mess.* XXVII, 4; *Βοιωτ.* XII, 4. — Athen. XIV, p. 631, E.

l'avis de M. Otto Jahn[1] qui regarde le nom de Pronomus donné ici au joueur de flûte comme se rapportant en effet au célèbre joueur thébain ; ce serait la célébrité de ce nom qui aurait déterminé à l'attribuer à d'autres joueurs de flûte qui vivaient dans les temps postérieurs.

Les lettres longues H et Ω sont employées sur les vases de la belle époque. Les signatures d'artistes deviennent plus rares; il en est de même des noms propres accompagnés de l'adjectif καλός; la formule la plus ordinaire est καλος ο παις, où souvent on a encore conservé la lettre H comme aspiration : καλος Ho παις. La date des vases où nous rencontrons des lettres longues dans les inscriptions est fournie par les noms des archontes éponymes, tracés sur des amphores panathénaïques[2]. Les lettres longues furent admises dans les actes officiels à Athènes sous l'archontat d'Euclide (olympiade XCIV, 2, avant J. C. 403); mais il est évident, et tous les jours de nouveaux exemples viennent confirmer cette observation, qu'on en faisait usage avant cette époque dans les inscriptions non officielles.

Les compositions à plusieurs zones de figures superposées sont un genre de décoration qui a été constamment employé chez les anciens. On retrouve cette disposition à l'époque la plus brillante des arts comme à l'époque la plus ancienne, et je n'ai qu'à citer ici comme exemple l'admirable vase signé par Midias (conservé au musée Britannique). C'est une hydrie qui appartient à l'art attique du milieu ou plutôt de la dernière moitié du quatrième siècle avant notre ère. Il s'y trouve un grand nombre d'inscriptions qui ont été découvertes et relevées par M. Éd. Gerhard, quoique ce vase soit connu depuis fort longtemps et qu'il ait été gravé et publié plusieurs fois. Outre les noms mythologiques, on y lit le nom de l'artiste, Μειδιας εποιησεν[3].

XXXVII.

Je dois dire ici un mot des vases de terre à couverte noire, d'un émail brillant et enrichis de sujets estampés en relief, genre de décoration qui

1. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. CXCIX.

2. *Supra*, p. 5.

3. Ed. Gerhard, *Notice sur le vase de Midias au Musée Britannique*, Berlin 1840. in-4°. — Cf. *Revue de philologie*, t. II, p. 481 et suiv. — H. Brunn. *Geschichte der griechischen Kunstler*, t. II, p. 706.

s'exécutait quand la terre était encore molle et fraîche. Les formes de ces poteries sont très-variées; mais c'est surtout le petit vase à parfums, nommé par les Italiens *gutto* ou *lucerna* qu'on rencontre le plus souvent dans les tombeaux de la Grande Grèce et bien plus rarement dans ceux de l'Étrurie. On connaît aussi des plats de diverses grandeurs, des œnochoés, des coupes et des phiales à ombilic enrichis d'ornements de ce genre. Le sujet que l'on rencontre le plus fréquemment montre autour de l'ombilic quatre quadriges guidés par la Victoire et montés par des divinités[1]. On y voit aussi le vaisseau d'Ulysse passant devant les rochers des Sirènes[2]. Quant aux plats, ils sont ornés de têtes de Méduse, de Bacchus, de Silène, de lion, de panthère et d'empreintes de pierres gravées; et ce qui est très-curieux, on connaît de petites coupes ou cylix ayant à l'intérieur l'empreinte en relief d'un médaillon de Syracuse de la plus belle époque de l'art grec[3]. Les magnifiques médailles de Syracuse ont été frappées dans la première moitié du quatrième siècle avant J.-C., à l'époque de Denys le Tyran, mort en 367. Il est évident que les coupes enrichies d'empreintes de médaillons de Syracuse sont postérieures à la date indiquée ci-dessus et peuvent par conséquent avoir été fabriquées beaucoup plus tard. Mais on ne savait pas jusqu'à quelle époque descendait la fabrication de ces sortes de poteries. Deux plats qui ont fait partie de la collection Campana et qui se trouvent actuellement au musée d'armures et d'antiquités à Bruxelles montrent un relief de forme ronde où sont représentés Romulus et Rémus allaités par la louve. Ce sujet tout à fait romain n'avait pas encore été signalé jusqu'ici sur les vases de cette espèce; sa présence permet de constater que la fabrication des vases à reliefs a continué jusqu'aux derniers siècles avant l'ère chrétienne.

On connaît aussi quelques fragments de poteries de cette espèce avec des inscriptions latines[4].

Dès le milieu du quatrième siècle avant Jésus-Christ, les Romains étaient intervenus dans les affaires de l'Italie méridionale. En 327, le consul Q. Publilius Philon entreprit de réduire la grande ville de Naples[5]; un parti s'était formé pour livrer la ville aux Romains et les deux princi-

1. Gori, *Museum etruscum*, I, tab. VI. — Sam. Birch, *History of ancient pottery*, t. I, p. 237. — Cf. mon *Cat. Durand*, n° 1364.

2. *Cat. Durand*, n° 1380.

3. Samuel Birch, *loc. cit.* p. 234.

4. Voir *Arch. Zeitung*, 1863, pl. CLXXIII. — Ritschl, *Priscæ latinitatis monumenta epigraphica*, tab. IX et Suppl. III.

5. T. Liv. VIII, 25, sq.

paux magistrats grecs Charilaüs et Nymphius étaient à la tête de ce parti. L'antique Parthénope était alors divisée en deux quartiers, *Neapolis*, la *Ville-Neuve*, et *Palæpolis*, la *Vieille-Ville*. Charilaüs, qui commandait dans la seconde, parvint par un stratagème à expulser les Samnites qui opprimaient les habitants et livra la ville aux Romains. A la suite de cet événement qui rendait les Romains maîtres de la cité, ils conclurent une alliance avec les Napolitains; ce traité paraît avoir été célèbre dans l'antiquité sous le nom de *Fœdus Neapolitanum*.

Charles Lenormant[1] a fait remarquer que le nom de Charilaüs, ΧΑΡΙΛΕΩΣ, en entier ou en abrégé, est inscrit sur un grand nombre de didrachmes de Naples. Le style et le travail de ces pièces sont d'une exquise élégance et indiquent l'époque où l'art grec avait atteint son apogée. L'éminent archéologue conclut de ceci que ces monnaies ont été frappées pendant la magistrature du Charilaüs mentionné par Tite-Live, et à l'appui de cette opinion il cite la pièce de bronze publiée par Pellerin[2] et qui aux types ordinaires de Naples joint la légende ΡΩΜΑΙΩΝ.

Le style et le travail des didrachmes qui portent le nom de Charilaüs s'accordent en tous points avec le style de la plupart des vases à couverte noire et à reliefs qu'on voit dans les collections, et cette comparaison avec une monnaie qui porte une date certaine, d'après l'heureuse remarque de Ch. Lenormant, fixe l'âge où florissait la fabrication de ces produits céramiques.

1. *Revue numism.* 1844, p. 251. — Cf. Fr. Carellii *Num. Italiæ veteris*, tab. CCII, ed. C. Cavedonius, Lips. 1850, tab. LXXV, nos 72-78 et p. 24.

2. *Suppl.* t. II, p. 23. — Mionnet, *Descript.* T. I, p. 121, no 215. — Je dois avertir pourtant que M. L. Sambon, dans son excellent ouvrage (*Recherches sur les anciennes monnaies de l'Italie méridionale*, p. 37 et 39. Naples 1863, in-8°), attribue cette pièce à Capoue.

XXXVIII.

Mais il existe encore un autre genre de vases à reliefs. Ce sont ces admirables vases dont la nécropole de Cumes a fourni un certain nombre d'échantillons. Parmi ces vases, celui qui occupe sans contredit le premier rang, est la merveilleuse et célèbre hydrie de la collection Campana, aujourd'hui un des plus splendides ornements du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. La partie inférieure du vase est cannelée et au-dessus de ces cannelures se détache un bas-relief colorié et doré, composé de dix figures, cinq assises et cinq debout. Triptolème y paraît assis sur son char ailé, attelé de deux serpents, le sceptre à la main, au milieu des divinités et des héros d'Éleusis. Parmi ces divinités on distingue les deux grandes déesses, *Cérès* et sa fille *Coré*. Un des héros porte un petit porc, ὀρθαγορίσκος, destiné au sacrifice expiatoire en l'honneur de Déméter Κουροτρόφος.

Dans une seconde frise, placée au-dessous dans la partie la plus renflée de la panse, sont représentés des animaux : des lions, des panthères, des griffons et des chiens, tous dorés; une guirlande de feuilles de myrte dorées décore le col[1].

Pour avoir une idée de l'exquise et surprenante beauté de ce vase, écoutons ce qu'en disait, peu de temps après sa découverte, Raoul Rochette, dans une lettre adressée à M. le professeur Édouard Gerhard : « C'est un vase de très-grande proportion, à trois anses; à vernis noir, « le plus fin et le plus brillant qui se puisse voir; il est orné à plusieurs « hauteurs de frises sculptées en terre cuite et dorées; mais ce qui lui « donne une valeur inestimable, c'est une frise de figures de 4 à 5 pouces « de haut, sculptée en bas-relief, avec les têtes, les pieds et les mains « dorées et les habits peints de couleurs vives, bleues, rouges, vertes, du « plus beau style grec qu'on puisse imaginer. Plusieurs têtes dont la « dorure s'est détachée, laissent voir le modelé qui est aussi fin, aussi « achevé que celui du plus beau camée antique[2]. »

1. Minervini, *Bull. arch. Nap.* nuova serie, anno terzo 1855, p. 73 et suiv. et pl. VI. — *Compte rendu de la Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg*, 1862, pl. III. — Cf. *Élite des monuments céramographiques*, t. III, p. 123 et suiv.

2. *Arch. Zeitung*, 1854. *Anzeiger*, p. 434.

Plusieurs autres vases à reliefs et à dorures trouvés à Cumes sont conservés au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg[1].

Après les vases de Cumes, il faut citer quelques petits aryballes enrichis de reliefs qui méritent d'être signalés ici, entre autres celui qui porte la signature de Xénophante l'Athénien, Ξενοφαντος εποιησεν Αθην. Là, les peintures de diverses couleurs et les dorures s'entremêlent et s'harmonisent avec des figures modelées en relief. On y voit une chasse dans laquelle, suivant l'ingénieuse explication de M. le duc de Luynes[2], paraît le jeune *Darius*, Δαρειος, le fils d'Artaxerce Mnémon, celui-là même qui, impatient de régner, ourdit une conspiration contre la vie de son père, et périt victime de ses projets criminels[3]. Ce magnifique aryballe, conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, peut avoir été fait vers la centième olympiade (380 ans avant Jésus-Christ)[4].

Je citerai encore deux autres aryballes, l'un au musée Blacas, publié par Panofka[5], et sur lequel on voit en relief *Bacchus* et *Ariadne*, accompagnés de deux bacchantes. Les couleurs employées dans la décoration de ce vase sont le blanc, le rose, le bleu, le vert et le jaune; ces couleurs sont relevées par des parties brillantes d'or.

Le second aryballe a été publié dans les *Monuments inédits* de Raoul Rochette[6]. Le bas-relief, où l'or se marie au jaune, au blanc, au rose, au vert et au bleu, montre *Andromaque* assise sur le tombeau d'Hector; son fils *Astyanax* lui est apporté par sa nourrice; une autre femme, peut-être *Hécube*, se tient près de la jeune veuve du fils de Priam.

Il faut encore dire un mot ici de deux vases de la forme de l'œnochoé et de fabrique gréco-égyptienne, où des figures en relief peintes et dorées, se détachent sur un fond vert brillant, semblable à la couverte vitreuse de la terre cuite, appelée improprement porcelaine égyptienne. L'un, publié par M. Beulé[7], qui en est l'heureux possesseur, montre l'image de la reine Bérénice, femme de Ptolémée III Évergète, accompagnée de

1. E. Guédéonow, *Notice sur les objets d'art de la galerie Campana à Rome acquis pour le Musée impérial de l'Ermitage*, Paris 1861, in-8°, p. 26 et suiv. — Cf. *Bull. de l'Inst. arch.* 1855, p. XXXV. — Il y a environ une vingtaine de ces vases richement décorés au Musée de l'Ermitage.

2. *Bull. arch. de l'Athenæum français*, 1856, p. 17.

3. Plutarch. *Artax.* 29.

4. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. XLV-XLVI. — *Arch. Zeitung* 1856, pl. LXXXVI-LXXXVII.

5. *Musée Blacas*, pl. III.

6. Pl. XLIX, 3. — Cf. mon *Catalogue Durand*, n° 1379.

7. *Journal des savants*, mars 1862.

l'inscription Βερενικης Βασιλισσης αγαδης Τυχης, et doit avoir été fait vers l'an 239 ou 238 avant J.-C. L'autre est enrichi de l'image de la reine Cléopâtre Séléné, Θεαι Κλεοπατραι αγαθηι Τυχηι, femme de Ptolémée Soter II. Ce dernier vase, qui a fait partie de la collection Temple, est conservé au Musée britannique, et a été publié par M. François Lenormant [1]. Il porte sa date avec lui, comme l'a fait remarquer le jeune et savant archéologue; il a dû être fait entre les années 107 et 117 avant l'ère chrétienne.

Ces deux curieux vases, fabriqués à plus d'un siècle d'intervalle, ont une grande importance au point de vue de l'art comme à celui de la paléographie, et peuvent donner une idée de la céramique gréco-égyptienne.

XXXIX.

Nous avons vu que les couleurs vives et éclatantes, ainsi que l'or, venaient rivaliser pour relever les teintes primitives, le rouge et le noir. A l'époque du grand développement des arts, on savait mettre de l'harmonie entre ces couleurs; mais, quand arriva le moment de la décadence, on employa la couleur blanche avec profusion; on y joignit le rouge foncé, le bleu, le vert, le jaune clair. Le goût pour la richesse de décoration avait introduit les costumes orientaux qui, mêlés aux costumes helléniques, produisaient des contrastes heureux. Ce même penchant pour le luxe se manifeste dans la grande dimension des vases qu'on surcharge de figures et d'ornements, parmi lesquels on retrouve les zones d'animaux. Ces dernières productions de la céramographie rappellent les vases anciens, où le même goût pour le nombre des figures et pour le luxe des ornements se manifeste également. Mais quelle différence entre cet art grave et sérieux et ces dessins où la négligence du peintre trahit son inhabileté et ôte à la composition ce charme naïf qu'on trouve dans les peintures plus anciennes! Il y a une grande inégalité dans les peintures de l'époque de la décadence, car à côté de vases peints avec la dernière négligence, on retrouve encore des compositions dans lesquelles l'intelligence et une certaine habileté ont su conserver leur place. Le déclin de l'art n'est pas arrivé tout d'un coup; on y observe des phases

1. *Revue archéologique*, avril 1863, pl. VII et p. 259 et suiv.

diverses; il y a eu des peintres qui ont su conserver les bonnes traditions, comme il y a eu des artistes d'un talent très-médiocre qui ont poussé la négligence à ses dernières limites. C'est ce qui arrive dans tous les siècles, à toutes les époques où l'art vient à déchoir. Jusqu'à la disparition complète de la céramographie, on a conservé une certaine grâce, une certaine élégance dans les compositions, même les plus vulgaires. Je ne parle pas, bien entendu, des vases d'un travail tout à fait grossier qui se trouvent dans toutes les localités où il y a eu des fabriques de vases peints, ou des imitations étrangères à l'art grec, dont j'aurai occasion de parler plus tard.

On ne peut que suivre difficilement les progrès de la décadence; il est plus facile d'indiquer la marche ascendante et progressive de l'art que de signaler les effets successifs de la décadence, et d'ailleurs il serait peu intéressant de citer des exemples particuliers.

XL.

Les vases de la fabrique de Sant'Agata de'Goti, de Ruvo, d'Armento, et en général les vases de l'Apulie et de la Lucanie sont regardés comme les types de l'art à son déclin. Cependant on rencontre encore de très-beaux vases à Sant'Agata de'Goti et à Armento; les plus remarquables ont la forme de l'oxybaphon et du cratère.

Je mets ici sous les yeux du lecteur un magnifique oxybaphon du Musée Napoléon III, sur les peintures duquel j'ai publié, en 1850, une étude spéciale [1]. On y voit *Oreste* réfugié à l'autel d'Apollon à Delphes. Le héros est assis, le dos appuyé contre l'*omphalos;* il tient de la main droite le glaive nu, tout dégouttant du sang de sa mère. Derrière le meurtrier apparaît *Apollon* debout sur les marches de l'autel. Le dieu est vêtu d'un riche manteau, et de la main droite étendue tient par une des pattes de derrière un *petit cochon* (ὀρθαγορίσκος), animal employé dans les cérémonies expiatoires, et qu'il semble agiter au-dessus de la tête du parricide, comme pour en répandre le sang purificateur sur son corps. De la main gauche, il porte un rameau de laurier. *Diane*, en costume de chasseresse, et armée de deux javelots, se tient debout derrière son frère, au bas des marches de l'autel. De l'autre côté, à

1. *Annales de l'Inst. arch.* t. XIX, p. 413 et suiv. — *Monuments inédits*, t. IV, pl. XLVIII.

gauche, sur un plan plus élevé, paraissent deux *Furies* endormies; une troisième, vue à mi-corps, sort de terre au bas du tableau. Devant les *Furies* endormies se présente l'ombre de *Clytemnestre* qui vient tirer de leur sommeil les déesses infernales et leur ordonne, comme dans les *Euménides* d'Eschyle, de tourmenter le coupable. Un voile, ainsi que cela

OXYBAPHON DU MUSÉE NAPOLÉON III.

se voit ordinairement dans les représentations des ombres, recouvre la tête de l'épouse d'Agamemnon.

Cette belle composition révèle encore toutes les qualités de l'art purement helléniques.

XLI.

Mais ce n'est pas seulement dans les tombeaux de l'Italie méridionale qu'on rencontre les vases de la décadence. On en trouve dans l'Attique,

à Panticapée, à Bérénice, en Sicile, à Nola, même en Étrurie, quoique cette dernière contrée ait fourni moins de vases de cette période que les autres localités.

Comme je l'ai déjà dit, le plus grand nombre des vases de la décadence ont été fabriqués dans l'Apulie et dans la Lucanie. Il y en a de très-grande proportion; à ces grands vases, on a donné avec raison le nom de vases de luxe et d'ornement. L'exagération de la proportion nuit souvent à l'élégance de la forme. A cette exagération dans les proportions s'ajoute celle des ornements; les anses ont des volutes, des nœuds, des rotules, des enroulements de toute espèce. Des mascarons peints, quelquefois dorés, sont appliqués aux volutes; des bas-reliefs enrichissent le col.

Les grandes surfaces étaient remplies par le peintre, et, ainsi que dans les vases d'ancien style à figures noires, on cherchait à couvrir et à orner toutes les parties du vase; on semblait n'être préoccupé que d'une seule chose, d'une seule pensée : celle de multiplier les figures et les ornements, sans chercher à faire des compositions tranquilles et harmonisées, comme nous en offrent les vases du cinquième et du quatrième siècle. Le progrès dans le dessin, l'adresse acquise font rechercher toutes sortes de poses, on ne se borne plus à retracer des figures de profil, l'emploi des têtes de face et de trois quarts devient fréquent; on ne recule pas devant les difficultés des raccourcis. Par là, on arrive à produire des compositions vastes, riches, pittoresques; le talent n'y fait pas défaut; mais souvent, à côté de figures bien comprises, bien exécutées, on en voit d'autres d'un dessin médiocre, et se groupant assez mal avec celles qui sont auprès. Bref, on découvre dans ces sortes de peintures une grande adresse à s'approprier certaines figures, certains groupes, à rendre des détails d'une manière fidèle; mais on ne reconnaît nulle indépendance ni dans l'exécution, ni dans la composition. On sent trop qu'on n'a sous les yeux que des imitations plus ou moins heureusement réussies.

Dans le plus grand nombre des cas, on a partagé les grandes surfaces en plusieurs zones qui contiennent chacune une composition indépendante; quelquefois ces compositions ont des relations entre elles et sont des épisodes d'un même fait; quelquefois aussi, elles n'ont pas le moindre rapport les unes avec les autres. Dans les peintures de la décadence, où les plans ne sont pas séparés par des lignes bien arrêtées, où les figures se promènent les unes au-dessus des autres, sans aucune idée des règles de la perspective, on reconnaît cependant qu'on a eu l'intention de faire divers plans. Assez fréquemment les lignes pointillées qui courent dans le champ et séparent les rangées et les groupes

sont employées pour indiquer les inégalités du terrain. Quelquefois les personnages figurés dans le plan supérieur ne sont représentés qu'en buste, comme s'ils se trouvaient derrière une colline; par suite de cette disposition, ces personnages ne semblent être que des spectateurs de la scène qui se passe dans les registres inférieurs de la composition.

Le désir de décorer un grand espace avec le plus de luxe possible fit recourir à une foule de moyens et de procédés qui rappellent les vases d'ancien style. On chercha d'abord à étendre les compositions et à y faire entrer un grand nombre de personnages d'un ordre secondaire et souvent inutiles ou complétement étrangers au sujet; et, pour remplir les espaces vides, on sema dans le champ des rosaces, des fleurons, des plantes, une sphère, un flabellum, un tympanum, une ciste, un vase, et mille autres accessoires. L'édicule, d'assez grande proportion, qui forme le centre d'un nombre considérable de ces sortes de peintures, facilitait la disposition des figures placées autour; ce point central une fois trouvé et adopté, soit dans les sujets d'un sens funèbre, soit dans les sujets mythologiques, il ne s'agissait plus que de grouper autour, et dans des plans superposés, les personnages qui devaient entrer en scène. Cet arrangement s'exécutait avec plus ou moins d'habileté, et dépendait du goût de l'artiste et des modèles dont il se servait. Les zones d'animaux reparaissent, et souvent on y voit des poissons. Les ornements, empruntés au règne végétal, couvrent toutes les parties du vase laissées libres, et enveloppent, comme d'un réseau, les compositions à figures; autour de grandes palmettes s'enroulent et s'entrelacent de mille façons des tiges de végétaux aquatiques ou de branches de lierre qui couvrent le col, souvent le pied, et grimpent le long des anses. Ces enroulements de branches et de tiges, au milieu desquels s'épanouissent des fleurs, affectent la plupart du temps l'aspect le plus gracieux, quoique souvent, à vrai dire, il y ait profusion et surcharge d'ornements. Des têtes de femme, des génies ailés sortent du milieu des fleurs ou de la tige d'une plante, des Victoires planent dans l'espace, et, dans ces sortes d'ornements, on reconnaît déjà les types des figures ailées, si souvent reproduites dans les peintures murales des temps postérieurs.

Cette multiplicité d'accessoires amena l'emploi de plus en plus fréquent de couleurs variées. A la couleur blanche on associa le jaune, dont on se sert le plus souvent pour faire ressortir les détails. Puis on se servit de toutes sortes d'autres couleurs, je l'ai déjà dit, le rouge, le brun, le vert, le bleu : toutes ces couleurs sont appliquées à plat, et à part quelques parties blanches modelées par l'application du jaune et du brun, on n'a que rarement essayé d'ombrer le dessin.

Quoique dans ces peintures de l'âge de la décadence, on rencontre encore les mêmes procédés artistiques des vases de la belle époque, la différence entre ces deux arts n'en est que plus grande. Dans l'ancienne école règne une liberté complète; les artistes céramographes prennent part au grand développement qui se manifeste partout autour d'eux, ils ont sous les yeux d'excellents modèles; au contraire, dans les temps postérieurs, les artistes ne travaillent plus que par routine, ils copient sans goût, souvent sans intelligence; ils suivent des sentiers battus, et n'oseraient s'en écarter. Satisfaits d'avoir produit un certain effet par la grandeur extraordinaire des vases, la richesse de l'ornementation, la profusion des détails, on sent qu'ils n'ont pas l'amour de leur art, qu'ils ne recherchent pas la beauté des formes, qu'ils ne s'attachent pas à exprimer les sentiments, les passions; ils se contentent de peu, ne font pas d'efforts pour s'élever, et on dirait qu'ils ont horreur de tout ce qui est peine, contrainte ou recherche. Et cependant le dessin est facile et annonce une grande habitude, sinon de l'habileté; les mouvements des personnages sont naturels et animés; l'expression du visage a parfois du caractère; mais à côté de tout cela, il y a une négligence et un abandon qui annoncent le déclin le plus complet. On comprend que l'art, devenu un métier, a commencé par donner les signes de la décadence et de la dégénérescence. Mais, au milieu de cet abandon, de ce laisser-aller, on retrouve encore quelques traces de l'art ancien, et si on jette un coup d'œil sur les sujets qu'on a voulu représenter, on se trouve de suite ramené sur le terrain hellénique.

XLII.

Les vases de l'époque de la décadence sont décorés, si on les prend dans leur ensemble, de compositions beaucoup moins variées que les vases du beau style ou du style sévère à figures rouges sur fond noir, ou du style ancien à figures noires sur fond rouge. Les sujets préférés sont les bacchanales, les sujets mystiques et les sujets funéraires. On ne saurait que difficilement se faire une idée de la quantité prodigieuse de vases de cette espèce, qu'on a retirés des hypogées de la Grande-Grèce. Ici, ce n'est plus le Bacchus barbu des anciens peintres; éternellement jeune, le dieu est accompagné de satyres et de ménades. En général, les compo-

sitions n'annoncent ni efforts de génie, ni efforts d'invention : toujours des satyres, ou isolés, ou groupés avec des ménades, des enfants ailés ayant les formes efféminées de l'hermaphrodite. Souvent ces sortes de sujets bachiques se rapprochent tant des sujets mystiques, qu'on sent que ce sont les mêmes données, les mêmes idées qui les ont inspirés. Quant à ces derniers, les sujets mystiques, ils sont excessivement nombreux, et ces compositions énigmatiques ont jusqu'à ce jour fait le désespoir de ceux qui ont cherché à les interpréter. On ne peut nier, toutefois, le sens mystique de ces sortes de compositions; mais jusqu'ici, à très peu d'exceptions près, les tentatives faites pour leur trouver une explication satisfaisante ont complétement échoué, et ressusciter les vaines conjectures de Bœttiger et de Millin serait renouveler un système de rêveries sans fondement [1]. Il vaut donc mieux s'abstenir, avouer son ignorance et se contenter, pour le moment du moins, de ce que nous revèlent des compositions d'un sens plus clair où des noms accompagnent les figures. Les représentations des divinités et des héros d'Éleusis d'une part, les sujets allégoriques de l'autre, semblent soulever un pan du voile qui nous cache le sens et l'intention de ces nombreuses peintures mystiques. Je répèterai donc ici les sages réflexions d'un savant illustre, de feu Charles Lenormant [2] qui, au sujet des doctrines d'Éleusis, dit : « Entre la confiance vague et l'optimisme de Sainte-Croix d'un côté, et la négation absolue et impossible de M. Lobeck de l'autre, Villoison [3] a tracé, trop rapidement sans doute, mais avec un coup d'œil pénétrant et sûr, la seule voie que l'on puisse suivre sans s'égarer. »

Dans les peintures d'un sens funéraire, on voit souvent l'héroon ou l'édicule soutenu par des colonnes d'ordre ionique, et au centre l'image du défunt, parfois avec les attributs de sa profession. Souvent aussi,

1. En réfutant les erreurs du système suivi par Bœttiger et Millin (voyez plus haut, p. 20) j'ai eu tort d'ajouter *qu'il n'y a rien de moins prouvé que les rapports des vases peints avec les mystères.* Il suffit de se souvenir, pour faire tomber cette proposition, des nombreux vases où l'on voit Triptolème et les divinités d'Éleusis, et en particulier du fameux vase Poniatowski, aujourd'hui au Musée du Vatican. Millin, *Vases peints,* t. II, pl. XXXI et suiv. — *Élite des mon. ceramogr.,* t. III, pl. LXIII. — M. Éd. Gerhard vient de publier dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin,* trois Mémoires des plus intéressants et des plus remarquables sous le titre de : *Uber den Bilderkreis von Eleusis*, Berlin 1863-1865, in-4°, où tous les monuments relatifs aux mystères d'Éleusis sont examinés et passés en revue.

2. *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 132.

3. *De triplici theologia mysteriisque veterum commentatio,* dans Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères*, première édition, p. 221-338.

comme sur les lécythus de fabrique athénienne, c'est une stèle ornée de bandelettes qui occupe le centre de la composition. De chaque côté, des éphèbes et des jeunes filles apportent des offrandes, consistant en fleurs, raisins, couronnes, bandelettes, rameaux, corbeilles, vases, miroirs, etc.

XLIII.

Les dieux sont souvent représentés assis sur des cerfs, des griffons, des panthères, des boucs et des cygnes; d'autres fois ils sont placés dans des chars traînés par des animaux; Vénus a même un attelage d'Amours; quelquefois, Bacchus et sa compagne Ariadne ou Libera sont également placés dans un char tiré par des Amours ou des Génies ailés. Dans les combats des dieux contre les géants, ce n'est plus une lutte entre des êtres de même espèce, de même nature : c'est la force sauvage et brutale qui cherche à s'imposer à la majesté divine. Les sujets amoureux dominent; c'est l'enlèvement d'Europe, Jupiter et Égine, Neptune et Amymone, Vénus et Adonis. On rencontre aussi le meurtre d'Argus, le lever du Soleil, etc.[1].

Les représentations les plus remarquables se rapportent aux tourments des enfers. Le palais de Pluton et de Proserpine forme le point central; auprès figurent les trois juges infernaux; puis on voit Tantale, Sisyphe, Ixion, les Danaïdes, Mégare avec ses enfants, Orphée qui vient redemander Eurydice, Hercule qui emmène Cerbère[2], etc. L'enlèvement de Proserpine est également représenté sur les vases de ce style[3].

Parmi les mythes héroïques, ce sont les combats contre les Amazones et les Centaures qu'on a reproduits le plus souvent. Les artistes grecs se plaisaient à traiter ces sortes de sujets, qui offrent des contrastes heureux, et dans l'arrangement desquels on pouvait varier la disposition des groupes d'une infinité de manières. Les travaux d'Hercule ne sont pas représentés aussi souvent que sur les vases d'ancien style ou de l'époque du style sévère. C'est le jardin des Hespérides, la punition de Busiris, les aventures avec Hésione, avec Omphale, le mariage avec Hébé, qu'on voit

1. Gerhard, *Uber die Lichtgottheiten*, Berlin 1840, in-4°.

2. Millin, *Description des tombeaux de Canosa*, Paris 1816, in-folio. — Raoul Rochette, *Monuments inédits*, pl. XLV. — *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XLIX et t. VIII, pl. IX. — *Arch. Zeitung*, 1844, pl. XIII.

3. Millingen, *Ancient uned. Monuments*, pl. XVI.

dans ces peintures. Une représentation rare et curieuse est celle qui montre Alcmène sur le bûcher [1].

Au nombre des événements de la guerre de Troie, sujets chers aux artistes grecs de tous les âges, à côté de l'enlèvement de Thétis et du jugement de Pâris, deux faits souvent représentés, on trouve Pâris et Hélène, le sacrifice d'Iphigénie, la mort de Dolon, celle de Rhésus et enfin les derniers événements de l'*Iliade :* Achille pleurant Patrocle, les Néréides portant les armes à Achille, les funérailles de Patrocle, le corps d'Hector traîné dans la poussière, etc. Parmi les événements post-homériques, on a souvent reproduit l'enlèvement du Palladium, et surtout l'outrage fait à Cassandre.

Les aventures d'Oreste ont fourni souvent des compositions aux peintres de cette époque, surtout la poursuite des Furies, son expiation à Delphes, son voyage en Tauride et sa rencontre avec Iphigénie.

Parmi les mythes thébains, je citerai Cadmus combattant le dragon, la mort des Niobides, la métamorphose et la mort d'Actéon, Penthée déchiré par les ménades, Chrysippe enlevé par Laïus, la mort et les funérailles d'Archémore, Antigone et Ismène, etc.

Le mythe des Argonautes a été souvent représenté sur les vases peints, et en particulier tout ce qui se rapporte aux aventures de Médée, ses amours avec Jason, son rôle dans la scène du combat contre le dragon gardien de la toison d'or, sa présence au moment de la mise à mort du géant Talos, etc. Mais ce sont surtout le meurtre de ses enfants et la vengeance exercée par elle sur Créuse, qui ont été traités par les artistes de la dernière époque.

Je mets ici sous les yeux du lecteur une amphore trouvée à Cumes, et qui fait partie du Musée Napoléon III. On y voit Médée qui égorge un de ses enfants.

Dans les mythes étoliens, c'est toujours l'éternelle chasse de Calydon qui est le sujet favori des artistes.

Viennent ensuite, dans les mythes du Péloponèse, Persée et les Gorgones, Bellérophon combattant la Chimère, la passion de Sténobée pour Bellérophon, Pélops et OEnomaüs, la trahison de Myrtile, les amours de Pélops et d'Hippodamie, Atrée et Thyeste, Agamemnon, Clytemnestre et Égisthe, et, comme je l'ai déjà dit, les malheurs d'Oreste.

Dans les traditions de l'Attique, nous trouvons les aventures de Thésée, Triptolème enseignant l'agriculture, Borée qui enlève Orithyie, Térée et Philomèle, etc.

1. *Monuments inédits publiés par la Section française de l'Institut archéologique*, pl. x.

Il faut encore ajouter à ces sujets variés, les funérailles d'Adonis, la punition de Lycurgue, ainsi que les combats des Pygmées contre les grues.

Je dois citer aussi quelques sujets allégoriques, par exemple, le fameux vase du Musée de Naples où l'on voit l'Amour entre deux jeunes filles, à l'une desquelles il lance une balle, + ιησαν μοι ταν σφιραν [1],

AMPHORE DU MUSÉE NAPOLÉON III.

sujet fréquemment reproduit sur les vases peints des derniers temps, et les vases où la *Mort*, Θανατος, ou bien le *Songe*, Ονειρος, poursuivent des femmes.

XLIV.

Les peintures des vases à figures noires et à figures rouges du cinquième au troisième siècle environ avant notre ère ont, en général, été

1. Millingen, *Ancient uned. monum*, pl. XII. — *Élite des monuments céramographiques*, t. IV, pl. LX.

exécutées sous l'influence de la poésie épique; celles des temps postérieurs ont un tout autre caractère; ces dernières compositions ont été inspirées par les poëtes tragiques. Il est impossible de méconnaître cette influence [1]. Ce qui vient à l'appui de cette observation, c'est toute une classe de peintures qui ont pour sujets des scènes de théâtre, la plupart du temps des parodies ou des scènes comiques et burlesques [2]. Les masques grotesques des personnages et leur accoutrement ne laissent subsister aucun doute sur l'intention qui a présidé à ces sortes de compositions, auxquelles se rattachent aussi des scènes où l'on voit des tours de force et d'adresse, des jongleries [3]. Un vase à sujet comique porte l'inscription *Santia* (c'est-à-dire *Xanthias*), en caractères osques, tracée auprès d'un esclave [4].

Tous les vases à sujets comiques ont été trouvés dans les tombeaux de l'Apulie et de la Lucanie, quelques-uns dans la Campanie, et d'autres à Leontini, en Sicile. On se rappellera à cette occasion les farces ou pièces burlesques, nommées φλύακες, à Tarente [5] et les Atellanes des Osques [6].

Je l'ai déjà dit plus haut, plus on avance vers l'époque de la décadence, plus les signatures des artistes deviennent rares. En effet, on ne connaît que les trois noms d'*Astéas*, de *Python* et de *Lasimos* [7], sur les vases des derniers temps. Astéas a signé une scène comique où l'on voit une parodie du mythe de Procuste [8].

1. Voir Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. CCXXV et suiv.

2. Voir Wiescler, *Denkmæler des Bühnenwesens*, Gœttingen, 1851, in-folio. — *Annales de l'Inst. arch.* t. XXV, pl. A-E; t. XXXI, pl. N. — *Monuments inédits de l'Inst. arch.* t. IV, pl. XII; t. VI et VII, pl. XXXV. — Panofka, *Arch. Zeitung*, 1848, pl. III-V.

3. Tischbein, *Vases de Hamilton*, t. I, pl. LX, édition de Florence et de Paris. — Minervini, *Bull. arch. Nap.* V, p. 94, et suiv. et pl. VI.

4. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. IX. — Wieseler, *Denkmäler des Bühnenwesens*, pl. IX, n° 10.

5. Lorentz, *De rebus Tarentinorum*, p. 26 et suiv.

6. C. E. Schober, *Uber die Atellanen*, Leipzig, 1825, in-8°.

7. On connaît aujourd'hui cinq vases qui portent la signature d'Astéas, Ασστιας (*sic*) εγραφε. *Annales de l'Inst. arch.* t. XXXVI, p. 335 et suiv.; un vase avec la signature de Python, Πυθων εγραφε. (*Mon. inéd. publiés par la sect. fr. de l'Inst. arch.* pl. X); et un portant la signature de Lasimos, Λασιμος εγραψε. Winckelmann, *Mon. ined.* n° 143. — Millin, *Vases peints*, t. II, pl. XXXVII et XXXVIII. — Cf. E. Miller, *Revue arch.* janv. 1861, p. 59 et suiv.

8. Millingen, *Vases grecs*, pl. XLVI.

XLV.

Je viens de parler d'inscriptions en caractères osques, tracées sur quelques vases de l'Italie méridionale. Ces vases ont évidemment été fabriqués par les Osques, à l'imitation des vases grecs. De même, l'Étrurie fournit des essais variés de peintures rouges et jaunes sur fond noir, faits d'après des modèles grecs. J'ai déjà parlé des vases à figures noires sur fond jaune, fabriqués par les Étrusques [1]. Ces mêmes peuples ont voulu imiter les vases de la belle époque à figures rouges; mais il est facile de reconnaître les imitations étrusques, même sans le secours des inscriptions, qui sont du reste assez rares. Je citerai ici quelques exemples : 1° un cratère qui montre *Actéon* (*Ataiun*, en caractères étrusques) dévoré par ses chiens, et *Ajax* (*Aifas*) qui se perce de son épée [2] ; 2° un autre cratère sur lequel sont représentés *Ajax*, (*Aifas*) qui immole un captif en présence de *Charon* (*Charu*), et *Charon* et *Penthésilée* (*Pentasila*) accompagnée de deux autres femmes [3]; 3° un grand cratère de la collection de M. le duc de Luynes, où l'on voit *Admète* (*Atmite*) et *Alceste* (*Alcsti*) accompagnés de deux démons, près l'un desquels est tracée une longue inscription étrusque [4]; 4° un stamnus conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, où sont représentés *Pâris* et *Hélène* (*Elinai*); *Ajax* (*Aifas*) et *Tecmessa* [5]; 5° une coupe dont l'intérieur est orné de l'image de Minerve, accompagnée de l'inscription *Menrfa* [6].

Je mets ici sous les yeux du lecteur un vase de fabrique étrusque, orné d'un sujet insignifiant, des femmes portant différents objets.

C'est dans cette classe de vases de fabrique étrusque qu'on trouve

1. *Supra*, p. 72.

2. *Monuments inédits de l'Inst. arch.* t. II, pl. VIII. — *Cat. Durand*, n° 251.

3. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t II, pl. IX. — *Cat. Beugnot*, n° 53.

4. Dennis, *Etruria*, planche du titre du t. II. — Sam. Birch, *History of ancient pottery*, t. II, p. 218. — *Arch. Zeitung*, 1863, pl. CLXXX.

5. Micali, *Mon. ined.*, pl. XXXVIII. — Cf. *Cat. Durand*, n° 377.

6. *Bull. de l'Inst. arch.* 1846, p. 105. — M. le comte Conestabile vient de publier à Florence un vase étrusque du plus grand intérêt, à figures jaunes sur fond noir et où l'on voit d'un côté Hercule enfant, qui étrangle les serpents envoyés par Junon pour le faire périr, et de l'autre Priam qui vient implorer la pitié d'Achille et racheter le corps de son fils.

un nombre considérable d'exemplaires, tous décorés d'un sujet identique, chose inconnue dans les vases de fabrique grecque.

Tous les vases étrusques à figures jaunes ou rouges, d'une teinte claire ou foncée, portent les signes de la décadence. L'œil le moins exercé s'en aperçoit; ce ne sont pas des compositions inventées par les Étrusques, l'imitation d'un autre art s'y voit de la manière la plus évidente.

Une autre classe de vases à figures rouges, superposées sur l'émail ou la couverte noire et avec des contours grossièrement tracés au poinçon,

VASE ÉTRUSQUE.

appartient à un art italiote de la décadence; les sujets sont grecs, mais l'exécution annonce une manière étrangère. Les teintes sont d'un rouge dur, les traits gravés sont faits avec négligence, les détails sont rehaussés de blanc. A ces signes, on reconnaît de suite la dernière époque de la fabrication des vases.

XLVI.

Parmi les derniers vases fabriqués dans l'Italie méridionale, on doit ranger les vases noirs à ornements blancs et rouges violacés, montrant des têtes, des masques scéniques, et la plupart du temps de simples

guirlandes de pampres ou de lierre; rarement on y voit des figures en pied. On trouve aussi de ces vases dans l'Étrurie méridionale, et on m'a montré un petit vase de cette espèce qu'on m'a assuré avoir été trouvé en Bavière, dans les environs de Munich. M. Samuel Birch [1] a publié un très-élégant canthare de cette espèce, trouvé à Milo. Quelques vases de petite dimension, appartenant à cette classe, portent des inscriptions latines. Des raisons paléographiques leur assignent le cinquième siècle de Rome (environ 300 à 260 ans av. J.-C.), époque à laquelle l'Étrurie méridionale était déjà tout à fait latinisée [2].

XLVII.

A quelle époque a cessé la fabrication des vases peints? On se pose naturellement cette question. Les archéologues qui se sont occupés de la céramographie s'accordent tous à reconnaître que chez les Romains il n'y a pas eu de fabriques de vases peints. Les Romains n'ont pas pratiqué cet art dont on trouve des traces chez tous les peuples de race hellénique. En présence de ce fait qui ne peut être mis en doute, en examinant le style des vases de la décadence, les ornements qui les couvrent, en étudiant les sujets et les inscriptions, plus on réfléchit et plus on est convaincu que les limites de cette fabrication ne peuvent guère se rapprocher plus près de notre ère que d'environ deux siècles. En l'an 568 de Rome, 186 ans avant Jésus-Christ, le sénat romain rendit un édit très-sévère contre la célébration des Bacchanales, à cause des scènes scandaleuses auxquelles ces fêtes donnaient lieu. Cet édit fut gravé sur une table de bronze qui existe encore et qui est conservée aujourd'hui au musée impérial de Vienne. Quand on lit dans Tite-Live [3] le récit des événements qui donnèrent lieu au senatus-consulte contre les Bacchanales, on s'aperçoit aisément que sous le masque religieux se cachait une formidable conspiration politique qui dut inquiéter le sénat et pro-

1. *History of ancient pottery*, t. II, p. 126.

2. On connaît aujourd'hui huit coupes ou vases de cette espèce : *Keri pocolom, Aecetiai pocolom, Volcani pocolom, Lavernai pocolom, Salutes pocolom, Aisclapi pocolom* (*sic*), *Belonai pocolom, Saeturni pocolom.* Les deux derniers sont au Louvre et font partie du Musée Napoléon III. Voyez Ritschl, *De fictilibus litteratis Latinorum antiquissimis*, Bonn, 1853, in-4° et *Priscæ latinitatis monumenta epigraphica*, tab. IX et X et suppl. V.

3. XXXIX, 8-18.

voquer de sa part des mesures sévères de répression. Quand on pense que la plupart des vases fabriqués dans l'Italie méridionale montrent des scènes bachiques et mystiques, on reste convaincu qu'entre la célébration des Bacchanales et les sujets peints sur les vases, il a existé des rapports étroits. Les mystères bachiques ayant été défendus, il dut nécessairement en résulter un grand ralentissement dans la fabrication de ces vases, et bientôt cette industrie dut tomber. Il est vrai qu'on a trouvé des vases peints d'un assez bon style dans un riche tombeau où l'on a découvert en même temps une inscription qui porte les noms des consuls de l'an 67 avant Jésus-Christ, C. Calpurnius Pison et M. Acilius Glabrio[1]. Cette date est postérieure de plus d'un siècle au senatus-consulte qui proscrit les Bacchanales; mais il est évident que cet édit ne dut pas faire tomber tout d'un coup une industrie qui avait duré des siècles, et dont les produits étaient recherchés et répandus partout, et puis dans certaines familles on a pu conserver des vases plus anciens pour les déposer plus tard dans une sépulture commune.

Du reste il me paraît évident que l'édit contre les Bacchanales est venu porter un rude coup à la fabrication des vases, et c'est aussi l'opinion d'un illustre savant allemand, qui a fait une étude particulière des vases peints. En effet, M. Éd. Gerhard[2] reconnaît une corrélation étroite entre la fin de la fabrication des vases et l'interdiction des Bacchanales par le sénat romain, et cette opinion est confirmée par une excellente remarque de M. Fr. Lenormant[3], qui fait observer que les désordres signalés par Tite-Live se composaient surtout d'actes qui avaient dû trouver leur exemple et leur justification dans les mystères célébrés à Lerne et dans l'histoire de Dionysus et de Prosymnus.

Environ un siècle après (91 ans av. J.-C.), les peuples italiotes se soulevèrent et prétendirent se soustraire à la domination de Rome. Ce soulèvement donna lieu à la Guerre Sociale que la confédération italiote soutint contre les Romains pour reconquérir l'indépendance. Alors reparut l'antique taureau dionysiaque, le symbole national de l'Italie, et sur les monnaies frappées en cette occasion on voit, parmi d'autres types, le taureau qui terrasse la louve.

1. *Bull. de l'Inst. arch.* 1847, p. 122. — *Ann. de l'Inst. arch.* 1848, p. 64 et 151.

2. Il y a longtemps que M. Gerhard a émis cette opinion, puisqu'en 1829, lors des mémorables découvertes de Vulci, ce savant arrivait à ces conclusions que rien n'est venu contredire. Voir *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 173. — *Ann. de l'Inst. arch.* t. III, p. 101. — En dernier lieu, dans l'*Arch. Zeitung*, 1852, *Anzeiger*, p. 160.

3. *Monographie de la voie sacrée éleusinienne*, p. 409.

XLVIII.

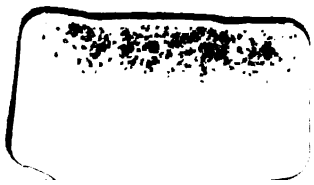
Arrivé au terme de ce travail, qu'il me soit permis de jeter un coup d'œil rétrospectif sur ce que j'ai dit dans les paragraphes précédents. La grande masse des vases peints est indubitablement d'origine grecque. Ceci ressort non-seulement du style des compositions, mais aussi du choix des sujets. On peut suivre le commencement de cet art, ses progrès, son développement, sa décadence en se reportant à ce que l'on connaît de la religion, de l'histoire, de la poésie, de l'art et des mœurs chez les Grecs. Il y a eu des fabriques de vases dans un grand nombre de localités. Mais ce sont toujours les mêmes procédés qui ont été mis en pratique, et malgré quelques différences, notables même, c'est toujours le même faire qui se montre partout. Prétendre que tous les vases peints, excepté les vases étrusques, osques, messapiens et apuliens ont été fabriqués à Athènes, ce serait donner à la fabrique d'Athènes une extension, une importance qu'aucun fait ne vient attester. L'art était en honneur chez tous les peuples de race hellénique, et on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les monnaies frappées dans les villes du continent, des îles, des colonies en Italie et en Asie, pour s'apercevoir que les plus belles monnaies ne sont pas à coup sûr les médailles d'Athènes. Si Syracuse et les villes de la Grande-Grèce ont produit des artistes capables de graver les magnifiques pièces d'or et d'argent que l'on admire dans les médailliers, pourquoi ces villes n'auraient-elles pas eu des céramographes plus ou moins habiles aussi bien qu'Athènes? Pausanias[1] fait mention des potiers (κεραμεῖς) de l'Aulide. Étaient-ce des vases peints que ces potiers fabriquaient? C'est probable, mais le voyageur grec ne le dit pas. Que le commerce ait porté, sur un grand nombre de points du monde connu des Grecs, les produits de la céramographie, cela est un fait incontestable; car on a trouvé des vases signés du nom de Nicosthènes en Sicile et un bien plus grand nombre en Étrurie[2], d'autres d'Épictète en Étrurie et à Kertch[3]; et en

1. *Bœot.* XIX, 5.
2. Panofka, *Musée Blacas*, p. 11. — Cf. *Supra*, p. 8.
3. Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. XXVIII, note 116.

dernier lieu, M. Salzmann a trouvé dans ses fouilles de Camiros à Rhodes plusieurs canthares en pâte noire de travail étrusque. Il est évident aussi que plusieurs des grands vases à inscriptions corinthiennes du musée Napoléon III qui ont été trouvés dans les tombeaux de Cære en Étrurie ont été apportés de Corinthe même. Ainsi le commerce portait au loin les poteries fabriquées dans certaines localités qui avaient acquis de la réputation. Mais la masse des vases qu'on trouve dans la Grande Grèce, en Sicile et en Étrurie, a dû avoir été fabriquée dans les lieux mêmes où on les découvre, comme je l'ai fait observer il y a environ trente ans.

(Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre et décembre 1862; mars, avril et novembre 1863; février et mai 1864; août 1865).

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.



X